

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

El carnaval de Cádiz como factoría de literatura popular: un acercamiento al proceso de creación y transmisión de sus coplas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María Luisa Páramo Fernández-Llamazares

DIRECTOR

Joaquín Aguirre Romero

Madrid, 2017



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información

TESIS DOCTORAL

EL CARNAVAL DE CÁDIZ COMO FACTORÍA DE LITERATURA POPULAR

UN ACERCAMIENTO AL PROCESO DE CREACIÓN Y TRANSMISIÓN DE SUS COPLAS

M^a Luisa Páramo Fernández-Llamazares

Director: Dr. Joaquín Aguirre Romero

Madrid, 2015

A Carla

A Conchita, mi madre, y a Joaquín, mi padre, *in memoriam*

A Ana María Vigara Tauste, *in memoriam*

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la colaboración y el apoyo de una serie de personas que han creído que podía llegar a buen puerto. Su confianza y ayuda han sido determinantes para mí. Gracias a todas desde el corazón.

Al Dr. Joaquín Aguirre Romero, por su sabia dirección, sus ánimos y la gran paciencia que ha mostrado conmigo.

A Domingo Acedo, Felipe Barbosa, Ana Barceló, Arantxa Bardoll, Goyo Crespo, Antonio Delfín, Javier de la Fuente, Miguel A. García Argüez, Enrique Goberna, Antonio Guerrero, Jacinto Guerrero, Susana Juárez, Luis Labajo, Luis Lázaró, Alejandro Leiva, Ana López Segovia, Eugenio Mariscal, Antonio Martín, Antonio Martínez Ares, Raúl Medina, Antonio Montiel, Santiago Moreno, Manuel J. Morera, Javier Osuna, Agustín Páramo, Rafael Pastrana Guillén, Luis M. Rivero, Ignacio Sacaluga, Miguel Ángel Saiz, Esperanza Salas, Roshan Samtani, Antonio Pedro Serrano, Francisco J. Sevilla Pecci, Ángel Subiela, Pepe Vélez y Miguel Villanueva, por su generosidad, y a tantas otras personas que también me han ayudado a comprender y a amar el carnaval de las coplas.

ÍNDICE

RESUMEN	13
ABSTRACT	15
INTRODUCCIÓN	17
I.1. JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN DEL TEMA	19
I.2. CONVENIENCIA DE ESTE ESTUDIO	24
I.3. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	27
I.4. METODOLOGÍA	29
I.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES DOCUMENTALES	38
I.5.1. Revisión de la bibliografía más destacada	41
• Primeros estudios	41
• Historia	43
• Lengua	45
• Antropología	46
• Música	46
• Comunicación	47
I.5.2. Otras fuentes documentales	47
• Aula de Cultura	47
• Reflexiones, entrevistas y otras publicaciones	48
• Documentos en otros formatos y soportes	49

ÍNDICE

I.5.3. Seminarios y congresos	50
I.5.4. Otros encuentros	66
I.6. SISTEMA PARA LA TRANSCRIPCIÓN Y CITA DE FUENTES	68
Capítulo 1: CONCEPTOS PREVIOS	73
1.1. LA CULTURA	76
1.1.1. La cultura popular	78
1.1.2. La cultura de Cádiz	80
1.2. LA FIESTA	93
1.3. EL CARNAVAL	101
1.3.1. Rasgos básicos de lo carnavalesco	101
1.3.2. La fiesta del Carnaval	103
1.4. LOS CARNAVALES DE CÁDIZ	109
1.4.1. Agrupaciones oficiales	110
1.4.2. Agrupaciones callejeras o ilegales	112
1.4.3. Los romanceros	113
1.4.4. Dos variantes en el carnaval de las coplas	115
Capítulo 2: EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CARNAVAL DE LAS COPLAS.....	119
2.1. PRIMERA ÉPOCA: Conformación de coplas y agrupaciones	123
2.2. SEGUNDA ÉPOCA: Las Fiestas Típicas	128
2.3. TERCERA ÉPOCA: El Carnaval de la democracia	132
2.4. INFLUENCIA Y EXTENSIÓN DEL CARNAVAL DE LAS COPLAS	140
Capítulo 3: LA SITUACIÓN DE COMUNICACIÓN	149
3.1. EL TIEMPO DE LA FIESTA	151
3.1.1. Calendario	151
3.1.2. Convocatorias previas a la semana oficial	154
3.1.3. Las fechas oficiales	158

3.1.4. Convocatorias posteriores a la semana oficial	160
3.1.5. Otras convocatorias	166
3.1.6. El calendario en la provincia	168
3.1.7. El tiempo de carnaval	169
3.2. LOS ESCENARIOS DE LA COPLA DE CARNAVAL	170
3.2.1. Los escenarios urbanos	171
• La calle	174
• Los tablaos	179
• Las bateas o carrozas	181
3.2.2. El escenario del Gran Teatro Falla	185
• El teatro Falla como símbolo	187
• El teatro Falla como escenario	192
• El teatro Falla, la radio y la televisión	196
3.3. ASPECTOS ORGANIZATIVOS Y ECONÓMICOS	210
3.3.1. Quién organiza	213
3.3.2. Qué se organiza	220
• El Concurso Oficial de Agrupaciones	220
• El programa oficial de la fiesta	226
3.3.3. Resumen estructural	229
Capítulo 4: EL ÁMBITO DE LA PRODUCCIÓN	233
4.1. LAS AGRUPACIONES	237
4.1.1. Tipos de agrupaciones oficiales	237
• Coros	241
• Chirigotas	244
• Comparsas	249
• Cuartetos	254
4.1.2. Tipos de agrupaciones callejeras	260
• Autodenominación de las agrupaciones	262
• El repertorio y los componentes	267

4.1.3. El nombre de la agrupación	275
4.1.4. Los integrantes y sus motivaciones	279
4.1.5. Las mujeres en el carnaval de las coplas	292
4.2. EL PROCESO DE PRODUCCIÓN	300
4.2.1. La autoría	300
4.2.2. Fases de la producción	312
• El tipo	313
• Creación del repertorio, músicas y letras	323
• Los ensayos	330
Capítulo 5: EL PRODUCTO	339
5.1. ESBOZO DE UNA TIPOLOGÍA BÁSICA DE LAS COPLAS	347
5.2. TIPOS DE COPLAS SEGÚN LA MÚSICA Y LA MODALIDAD	354
5.2.1. La presentación	354
5.2.2. Los tangos	361
5.2.3. Los pasodobles	378
5.2.4. Los cuplés	401
5.2.5. Los estribillos	433
5.2.6. Las parodias	441
5.2.7. Los romances o romanceros	453
5.2.8. Popurrís, canciones y temas libres	461
5.3. LA TEMÁTICA DE LAS COPLAS	487
5.3.1. El estudio de los temas	491
5.3.2. Tratamiento temático. El ejemplo de los piropos.	498
5.3.3. Otros bloques temáticos	516
5.4. PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS	526
5.4.1. El habla de Cádiz	527
5.4.2. Recursos para el humor	531
• La situación	534
• El lenguaje	538
5.4.3. Otros procedimientos y recursos	563

Capítulo 6: EL ÁMBITO DE LA TRANSMISIÓN	571
6.1. LA FINALIDAD	575
6.2. SITUACIÓN FÍSICA Y PSICOLÓGICA	585
6.3. LOS PARTICIPANTES	595
6.4. CARACTERÍSTICAS DE LA INTERACCIÓN	607
6.5. CANALES Y CÓDIGOS	621
6.6. SECUENCIA DE ACTOS COMUNICATIVOS	637
6.6.1. Apertura	638
6.6.2. Secuencia de coplas	643
6.6.3. Modos de transición	652
6.6.4. Despedida o cierre	657
6.7. LA CUESTIÓN DEL GÉNERO	662
CONCLUSIONES	673
FUENTES CONSULTADAS	685
1. BIBLIOGRAFÍA	687
A) EN SOPORTE PAPEL	687
• LIBROS Y ARTÍCULOS	685
• DICCIONARIOS	698
• TESIS DOCTORALES Y TESINAS (INÉDITAS)	699
• OTROS	700
– Artículos de prensa citados	700
– Suplementos de prensa	700
– Anuarios	700
– Normativa legal	700
B) ACTAS DE SEMINARIOS Y CONGRESOS	701
C) EN LA WEB	730
• LIBROS, ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS	730

ÍNDICE

• TESIS DOCTORALES	732
• DICCIONARIOS	732
• ARTÍCULOS DE PRENSA DIGITAL	732
• SUPLEMENTOS DE PRENSA	736
2. OTRA DOCUMENTACIÓN WEB	737
• CONFERENCIAS, PONENCIAS Y MESAS REDONDAS EN VÍDEO	737
• PROGRAMAS DE RADIO CITADOS	738
• ENTREVISTAS Y REPORTAJES	738
• PÁGINAS WEB ESPECIALIZADAS EN CARNAVAL	739
• BLOGS ESPECIALIZADOS EN CARNAVAL	740
• PÁGINAS WEB NO ESPECIALIZADAS EN CARNAVAL	740
• BLOGS NO ESPECIALIZADOS EN CARNAVAL	743
• CANALES DE YOU TUBE	743
• VARIOS	744
3. DOCUMENTACIÓN EN OTROS SOPORTES	745
• FILMOGRAFÍA	745
• PROGRAMAS TV CITADOS	746
• DISCOGRAFÍA CITADA	746
ÍNDICE DE IMÁGENES	747
ÍNDICE DE ENLACES	749
SUMARIO DE APÉNDICES	752
GLOSARIO	753

RESUMEN

El presente estudio es una aproximación al proceso comunicativo del «carnaval de las coplas», una manifestación de arte popular de larga tradición que emana de la cultura local y se inserta en la fiesta del Carnaval de Cádiz, pero que excede los límites que marca la celebración. La afición creciente por dicha manifestación, que se constata en toda Andalucía y en buena parte del resto del territorio español, y la influencia que históricamente ha ejercido en otros lugares nos dan medida de su importancia y del interés de su estudio.

El carnaval de las coplas es un proceso comunicativo multicódico: el código verbal es el más relevante en él, pero aparece relacionado de manera sincrética con la música, la plástica, la gestualidad, otros códigos, en fin, inherentes a la interpretación y a la puesta en escena en la transmisión de las coplas. Para profundizar en el conocimiento del proceso, y teniendo en cuenta el carácter multidisciplinar del objeto de estudio, hemos diseñado una metodología específica cualitativa, descriptiva y analítica que nos permitiera, partiendo de las características que se observan en las coplas, trazar un panorama general del discurso carnavalesco gaditano para extraer los rasgos fundamentales que lo definen como género comunicativo social, artístico y cultural.

Tras el análisis de los niveles sociocultural, discursivo e interaccional que presenta el objeto de estudio en los distintos ámbitos del proceso comunicativo, podemos concluir que el carnaval de las coplas toma de la fiesta en la que se integra su carácter expresivo de la identidad local y del espíritu carnavalesco, pero su transmisión no queda limitada por las coordenadas festivas. El carnaval de las coplas se

RESUMEN

rige por una serie de normas que afectan a las agrupaciones, a las propias coplas y a los procedimientos discursivos que se manifiestan en el proceso comunicativo, de manera que constituye un género artístico autónomo reconocible por emisores y receptores.

El género escénico literario y musical del carnaval de las coplas se materializa a través de dos variantes, oficial y callejera, que tienen una raíz histórica y un carácter teatral y carnavalesco común, pero difieren en numerosos aspectos discursivos e interaccionales, de manera que se rigen por distintos acuerdos comunicativos. Ambas variantes suponen la plasmación del oficio artístico de una comunidad que utiliza la experimentación verbal como manifestación festiva.

ABSTRACT

This study is an approach to the communicative process of the «carnival of the verses», an expression of a long tradition in popular culture. It originated within the local culture of Cadiz (Andalusia) and was inserted within the festivities of the carnival of Cadiz. However, it exceeds the boundaries set by these celebrations. The interest and relevance of such a study can be gauged by the growing fondness for such artistic expressions celebrated not only in Andalusia, but also in the rest of Spain and in several other countries.

The carnival of the verses is a multi-coded communicative process. The oral code is the most important one, but other codes inherent to performance such as music, plastic arts, body language and so on and so forth can be identified during the performance of these coplas or verses. Taking into account the cross-disciplinary nature of this study, I have designed a specific methodology in order to achieve the mentioned goals. This methodology involves a qualitative, descriptive and analytical study of the features of these verses that enables a richer perspective of the discourse of the carnival of Cadiz carnivalesque. My purpose is to deduce the basic characteristics that identify this genre as communicative, social, cultural, and artistic.

After analyzing the socio-cultural, discursive, and interactional levels that present the object of study within the three realms of the communicative process, I conclude that the carnival of verses takes its carnivalesque expressive nature both from local identity and the carnival festivities, although its transmission is not limited by the festivities parameters. The carnival of verses follows a set of rules that

ABSTRACT

affect teams, verses, and discourse procedures within the communicative process. Thus, the carnival of verses constitutes an independent artistic genre known both by transmitters and receivers.

As mentioned earlier, the scenic genre of the carnival of Cadiz with its literary and musical aspects is performed in two distinct contexts: the official and the unofficial / street. Both of them have the same historical roots and theatrical features. But they have different discourses and interactive aspects, and are thus ruled by different communicative agreements. Both variations entail the representation of a community's artistic craft employing oral experimentation as festive expression.

INTRODUCCIÓN

I.1. JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN DEL TEMA

*Con mi guitarra, mi pito¹ y mi alegría, / la caja, el bombo, mi voz y mi disfraz,
/ hoy soy cigarra que gozo de la vía, / desecho lo que amarga, derrocho simpatía / cantándole a mi gente, que estamos en Carnaval. / Lo cotidiano asusta y desespera: / una bomba, un secuestro, / un robo, una epidemia, / un asalto al Congreso / o cualquier invasión; / pero yo lo disfrazo con esa ironía / que es propia de la fiesta de la tierra mía, / que hasta de sus pesares se hace una canción. / No quiero / cantarte mis lamentos / ni herir tus sentimientos, querido paisano. / Prefiero / acudir a tu cita / con mi mejor sonrisa y el alma en la mano / y estoy contigo como un amigo / que te divierta y te haga disfrutar / y te haga reír, / que en carnavales no hay que llorar. Los cruzados mágicos (CH: P), 1982².*

La primera vez que viví el Carnaval de Cádiz fue en 1992. Tuve la gran suerte de ir acompañada por personas que ya lo conocían con una cierta profundidad. Mi información previa sobre esta fiesta era bien escasa: sabía que, además de los disfraces, había grupos de personas que cantaban en tono humorístico; los había visto algunos años antes en televisión. Recordaba de mi infancia también haber escuchado en la radio a Los Beatles de Cádiz³. Y poco más. Con tan escasos conocimientos me entregué a una aventura que continúa desde entonces, la de conocer y valorar una fiesta rebotante de tradición, arte y matices.

Ya en aquella primera ocasión tuve la oportunidad de introducirme en ámbitos diversos del Carnaval, gracias a quienes me sirvieron de guía, aunque sin demasiada

1 El pito de carnaval es el instrumento con el que dan el tono los comparsistas y chirigoteros, según definición de Payán (2005).

2 Paco Rosado (2007: 133).

3 Tiempo después supe que, aunque alcanzaron fama con ese nombre, en realidad se llamaron *Los escarabajos trillizos* y eran la comparsa de Enrique Villegas de 1965.

comprensión por mi parte; los códigos culturales específicos que se manifestaban en aquella fiesta me resultaban desconocidos, lo que me impedía alcanzar algunos significados y valorar gran parte de las formas. Con el convencimiento de que en una fiesta local los visitantes ocasionales deben comportarse como invitados en casa ajena, intenté seguir las indicaciones que me daban para vivir adecuadamente cada uno de los rituales festivos que se me iban presentando, ya que lo que sí compartía era la finalidad lúdica de la situación. De entre mis muchas vivencias de entonces, me gustaría destacar aquí algunas de las que considero que pueden ser ilustrativas:

Recuerdo que en una esquina del barrio de La Viña permanecían a la espera de público tres o cuatro hombres muy barbados que, vestidos con trajes femeninos de lentejuelas de corte provocativo y con tocados de plumas, nos hicieron pasar un rato muy divertido con sus letrillas picantes y sus sencillísimas melodías, que acompañaban únicamente de unas claves para marcar las entradas. Alguien que estaba junto a nosotros comentó que se trataba de médicos de cierto hospital. Incluían un estribillo, que no tenía ningún sentido para mí, pero que aprendí inmediatamente y no he olvidado: *Tenemo un loro en el club / que tie una jartá de gracia, / le endiñas cuarenta duros y dice: / "Su tabaco, gracias. / Pájaro pájaro... y echa a volar"*. Sí, yo podía entender que el loro repetía lo que escuchaba cuando alguien hacía funcionar una máquina expendedora de tabaco, pero, sin haber seguido el concurso de agrupaciones de carnaval de aquel año, se me escapaba el auténtico chiste local, que consistía en que el loro añadía *"Pájaro, pájaro... y echa a volar"*, que precisamente era el final del estribillo del coro que había conseguido el tercer premio, *Los pájaros*⁴. Aquellos días llovió de vez en cuando, sin embargo pude comprobar posteriormente que ese pequeño grupo de hombres aprovechaba cualquier escampada para seguir cantando. Me informaron de que se trataba de una agrupación de las llamadas "ilegales" por no participar en el concurso de coplas de carnaval que, como todos los años, había tenido lugar en el teatro Falla y entendí que las agrupaciones de ese tipo no querían perder ninguna oportunidad de entregarse a su afición por el carnaval en los pocos días al año que podían hacerlo; con el tiempo he llegado a rectificar en parte esta primera impresión: más que una simple afición, el carnaval es una pasión que conlleva incluso un modo de vida determinado.

4 Se trataba del conocido como Coro de La Viña, para el que ese año había compuesto la música uno de los más importantes autores del carnaval, sobre todo dentro de la modalidad de comparsas, Antonio Martín, con letra del periodista sevillano Antonio Burgos.

Una tarde mis amigos me llevaron a un patio de vecinos de la calle Valverde donde se celebraba una fiesta privada de aquella comunidad. El patio estaba engalanado y fuimos invitados muy amablemente a tomar algo mientras seguíamos la actuación de algunas agrupaciones carnavalescas. Una de ellas me impresionó muy profundamente, aunque no puedo afirmar que la impresión fuera del todo agradable: se trataba de un grupo de niños de alrededor de 12 años que, vistiendo pantalón azulón, camisa blanca de lunares azules, gorrilla también blanca y con unas voces preciosas perfectamente conjuntadas, cantaban a ritmo de pasodoble a Cádiz y a lo orgullosos que se sentían de ser gaditanos⁵. Sin embargo, la pasión que ponían en su cante hacía que sus pequeños cuerpos se encogieran, sus manos se crisparan, sus gargantas se congestionaran y sus caras tuvieran un gesto de auténtico dolor que me intranquilizó⁶. Todos los presentes celebraron muy calurosamente



Foto 1. *Al Agüita fresca* (1992).

-
- 5 He sabido posteriormente que se trataba de la comparsa ganadora de aquella edición del COAC en categoría infantil, *Al agüita fresca*, con música de Antonio Guerrero y Paco Rosado y letra de Antonio Álvarez.
- 6 El 28 de febrero de ese año 1992, el *Diario de Cádiz* publicaba un artículo firmado por Inmaculada Macías en el que, refiriéndose a estos niños, decía: "La mayoría son allegados de reconocidos comparsistas, de ahí que el arte les corra por las venas y lo demuestren a la hora de cantar, en sus gestos y en su sentir".

la actuación. En un principio relacioné aquella manifestación con alguna forma de folclore local que poco podía tener que ver con aquel carnaval cómico y descaramado que yo estaba empezando a conocer, pero me aclararon que se trataba de una comparsa infantil y que la comparsa era también una modalidad del carnaval, que pretendía ser la más elegante en sus formas y contenidos. Así, además de escuchar por primera vez un tipo de agrupación tan peculiar como es la comparsa, pude entender que estaba ante una fiesta cuyas tradiciones se transmitían de generación en generación y en las que los gaditanos se iniciaban con total entrega desde edades muy tempranas; por mi profesión me consta que los niños a esa edad solo admiten tal nivel de esfuerzo y disciplina si creen profundamente en lo que están haciendo. Después he venido comprobando que la iniciación infantil tenía continuación, al ver que, con el paso de los años, algunos de aquellos niños se convertían en grandes voces y autores premiados de la comparsa adulta. La constatación de ese aprendizaje temprano, fuera de cualquier sistema reglado –generado sobre todo en la calle y en el seno de las familias, como suele ocurrir en el más puro folclore, aunque en estos años haya también programas de carnaval en la escuela e incluso alguna asociación cultural ofrezca cursos para instrumentos de pulso y púa–, impulsado de manera viva por los usos sociales locales, me llevó a evocar fenómenos culturales tales como el flamenco, el country o el jazz.

La noche del martes de Carnaval, ya bien entrada la madrugada, el Corralón de los Carros estaba empezando a vaciarse de gente cuando decidimos retirarnos a descansar; nos detuvo, sin embargo, observar que se formaba de pronto una auténtica corriente de personas que circulaban en sentido contrario al nuestro y decidimos seguirla. “¡Los borrachos, los borrachos!”, oí que se repetía admirativamente a mi alrededor; era la chirigota ganadora de aquella edición del Concurso Oficial de Agrupaciones de Carnaval (COAC)⁷ que tiene lugar cada año en el teatro Falla y su aparición había despertado una enorme expectación. Un grupo de hombres vestidos con trajes muy deteriorados y con un aspecto de borrachos tan conseguido como lamentable, se dispuso casi en círculo al fondo de la calle para cantar sus coplas y fue enseguida rodeado por una gran cantidad de público, tanta que me hizo suponer que no podrían hacerse

7 *El que la lleva la entiende* era el nombre oficial de esta agrupación, que marcó un hito en la historia del Carnaval de Cádiz, pero fue rebautizada popularmente como Los Borrachos y con este nombre sigue siendo recordada. José Luis García Cossío *Selu*, Erasmo Uberta y José Guerrero *Yuyu* eran sus autores.

escuchar en aquellas condiciones; sin embargo, un silencio respetuoso se impuso enseguida y sus letras llegaron con toda claridad a los oídos de los presentes. El público repetía con ellos su estribillo e incluso, en voz baja, otros fragmentos de lo que cantaban, como si de clásicos se tratara, a pesar de que la final del concurso había tenido lugar el viernes anterior; hasta se escuchaban peticiones de letras específicas: una sobre la llamada “ley Corcuera” era la más solicitada y por fin decidieron cantarla. La *Ley Orgánica 1/92 de 21 de febrero, de protección de la seguridad ciudadana*, según se puede observar en su título, se aprobó en aquellos días y desde su anuncio venía siendo objeto de una fuerte contestación por parte de un amplio sector de la ciudadanía. Conocida también como “ley de la patada en la puerta”, entre otros aspectos muy delicados social y políticamente, hacía que no fuera necesaria una orden judicial para que la policía entrara en un domicilio particular. Me preparé para escuchar una letra crítica con la ley, pero nunca supuse que la crítica se basara en semejantes argumentos, tan disparatados como divertidos, que formalmente estuviera tan estructurada, que fuera tan adecuada al personaje que allí se representaba, en fin, que resultara tan eficaz como producto comunicativo:

Muy pronto la policía / podrá cualquier día / colarse en mi casa, / pues no necesita ya / ni la orden judicial / y la verdad es que a mí esas cosas / no me hacen na ¡hip! de gracia. / Mi parienta sa enterao y tiene un mosqueo que no es normal / por si viene la policía sin previo aviso, / ¡con la de mierda que tiene mi Paqui en el piso!, / aay ay ay... ¡Ele! / ¡Qué bastinazo⁸! / Tiene una caja de dulces / y el café preparao / por si los polis vinieran tarde / y no han merendao. / Niña, limpia el polvo, / haz la cama y recoge las colillas, / que está todo lleno mierda / y esa gente es mu cotilla. / Esto va a ser mi ruina / esto no se pue aguantar / porque me gastao en Centella / la paga de Navidad. / Presumen de la democracia y la libertad / y vamos dando pasitos... / [acorde suave de guitarra a la que los cantantes dirigen su respuesta] –ahí llevas razón– / ...patrás. El que la lleva la entiende (Los Borrachos) (CH: P), 1992.

Al finalizar aquella primera incursión en el Carnaval gaditano, tras haber vivido estas y otras muchas experiencias, todas ellas diversas pero igualmente interesantes, decidí que debía volver al año siguiente. Debo decir que, a mi vez, he acompañado durante los carnavales a lo largo de estas décadas a bastantes personas que se encontraban inicialmente en la misma situación de desconocimiento de la fiesta que yo y que también, inexorablemente, han vuelto a Cádiz por Carnaval.

8 Disparate.

La idea primera de asistir como espectadores invitados a la diversión anual de los vecinos de una ciudad, quedaba sustituida a través de la experiencia festiva por la sensación de estar inmersos en un fenómeno cultural, artístico y social de primer orden.

Por supuesto, cada una de las demás personas que me consta que han vuelto han tenido sus propios motivos para hacerlo, aunque, por extenso, no difieran mucho de los míos; esos motivos básicamente se reducen al hecho de que aquellas jornadas de estancia en Cádiz habían resultado plenas de fuertes emociones positivas, sensoriales e intelectuales, y, ya se sabe, experimentar este tipo de emociones nos condiciona a todos para intentar repetir la situación que nos ha permitido vivirlas.

Los neófitos hemos coincidido en determinar, además, que, por reducción, el elemento que catalizaba todas esas emociones experimentadas eran las coplas de carnaval y las situaciones tan peculiares en las que las habíamos escuchado; ese mismo es, por cierto, el planteamiento de los carnavaleros, para quienes las coplas son el motivo central de la fiesta. Todos los componentes sensoriales típicos de un carnaval los ofrece Cádiz –disfraces, bailes, cabalgatas, iluminaciones, fuegos artificiales–, pero sus coplas son además una propuesta lúdica de tipo intelectual de tal potencia en las condiciones contextuales en las que se da que no tiene parangón –sí imitaciones– en otros carnavales.

I.2. CONVENIENCIA DE ESTE ESTUDIO

Como filóloga, periodista e interesada en la comunicación en general, el Carnaval de Cádiz había surgido ante mí como un foco de interés especializado que ha ido creciendo ante mi observación. ¿Qué encontré entonces en aquella fiesta que no hubiera en otras que conocía en distintos puntos cardinales? Sobre todo, me di cuenta de que un pueblo que se entrega año tras año a la preparación de su fiesta mayor, trabajando sobre la palabra como materia prima –auténtico rasgo peculiar y distintivo– de la manera en que lo hace el pueblo gaditano, tiene mucho que decir sobre cómo hay que comunicar unos contenidos utilizando unos códigos muy específicos para alcanzar los objetivos previstos.

El producto más genuino que se ofrece en esta fiesta es una gran cantidad de coplas, nuevas en cada Carnaval, la mayoría de las cuales –no todas– se acompañan

de música⁹ y, además, se presentan con los aditamentos propios de las artes escénicas, como por ejemplo el «tipo» –disfraz, atrezzo, gestualidad–, que dota de argumento al repertorio de coplas, o como el uso que se hace de un espacio escénico. En el Carnaval de Cádiz, el binomio coplas-tipo trasciende el concepto del simple disfraz que encontramos en otros carnavales para introducirse en parámetros expresivos más complejos. La mezcla de unas habilidades y una creatividad lingüísticas muy cultivadas a través de la tradición, que se instala nada menos que como rasgo distintivo de la identidad de un grupo humano, es digna de ser estudiada desde muchas perspectivas, pero si en lo que este grupo humano demuestra especial sabiduría es precisamente en el manejo de técnicas comunicativas y, sobre todo, en el aprovechamiento del lenguaje verbal para sus fines expresivos, será necesario prestarle al fenómeno una atención especial desde el campo semio-comunicativo.

El pueblo gaditano funciona todo el año como un auténtico complejo industrial, entendiendo aquí la industria tanto en el sentido de la habilidad como en el de la organización para producir algo. La actividad de esa factoría tiene como objetivo principal la diversión, tanto la de los propios actores o participantes como la de sus paisanos, a quienes se dirigen, y para ello se fabrican las coplas, se las dota de un envoltorio adecuado e incluso se buscan las mejores condiciones posibles para su consumo. La transmisión de esas coplas se realiza mediante unos procesos comunicativos que constituyen una forma de espectáculo específica, aunque con diversas variantes, entendiendo aquí la palabra “espectáculo” en el sentido de la tercera acepción que le da el Diccionario de la RAE: “Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles”.

Después de siglos de práctica, los gaditanos han devenido en maestros del ingenio en los usos lúdico, expresivo, apelativo, estético de distintos lenguajes, y más específicamente del verbal, como demuestran cada año en su fiesta grande. Son gente corriente que se expresa ante gente corriente, pero sirviéndose de esa larga

9 La música y el canto están ligados a las fiestas populares. Generalmente encontramos en cada localidad cantares tradicionales con letras alusivas a la festividad que se repiten de año en año; sin embargo, en el carnaval gaditano las coplas se renuevan en cada edición. En algunas fiestas también es tradicional crear textos en verso cada año, pero no son comparables ni en cantidad ni en repercusión popular a las coplas gaditanas; podemos poner como ejemplo los “versos” contenidos en los *llibrets* falleros de Valencia, poemas que explican los motivos y escenas de las fallas o que alaban a la fallera mayor o al propio barrio donde se planta el monumento destinado al fuego, pero estos textos se crean en su mayoría para ser leídos, no trascienden el *llibret*.

tradición que la dota de oficio y de ese ingenio –natural, adquirido o una mezcla de ambas condiciones– que eleva el oficio a la categoría de un arte. Así, no es extraño encontrar a gran cantidad de profesionales relacionados con la literatura, la música, el humor, el cine, la televisión, la publicidad, que acuden a Cádiz en esas fechas, muchos de ellos de manera asidua, para dejarse sorprender por la creatividad –verbal sobre todo– de los carnavaleros.

En la época actual, gracias al desarrollo digital, han aparecido nuevos sistemas de comunicación que están influyendo de manera decisiva en el lenguaje haciendo surgir ciertos tipos de textos que, abundando en la fragmentación de la percepción propia de la sociedad de la información posmoderna, tienen la brevedad y el ingenio como características peculiares. Los textos carnavalescos, aunque centenarios muchos de ellos, se renuevan y aumentan cada año y se nos muestran en conjunto como paradigma de esa percepción y como ejemplos característicos de esas fórmulas comunicativas, de manera que constituyen una red de comunicación social, no virtual, ingeniosa y artística.

Un estudio como el presente permitirá obtener una visión de conjunto del fenómeno comunicativo al que nos referimos observando cómo está constituida la factoría que produce y mantiene el sistema, cómo se desarrolla el proceso de producción, qué características tiene el producto, sobre todo en sus aspectos verbales, y cómo se transmite. En su desarrollo intentaremos analizar cómo de forma espontánea e ingeniosa, sin más base teórica general que la propia tradición, los gaditanos han aportado a la cultura un sistema de comunicación social con características artísticas que se adelanta en muchos casos a otras fórmulas cotidianas –generalmente exentas de ese arte– que tanto éxito social tienen en la actualidad e incluso igualan y superan ciertos productos profesionales de gran repercusión que tienen el lenguaje verbal como principal código. Esta investigación, por tanto, no trata de mostrar un yacimiento de folclore, sino un laboratorio de ideas y formas comunicativas que históricamente viene funcionando en la ciudad de Cádiz con la excusa de crear una manifestación festiva.

El presente estudio resulta muy conveniente porque viene a llenar un vacío, ya que no existe ninguna visión de conjunto sobre este carnaval y sus características comunicacionales, visión necesaria para comprenderlo mejor y para poner en valor un género artístico popular que suele quedar oculto para la mayoría no nativa por confundirse con la fiesta de Carnaval que le da nombre. Este acercamiento, precisamente por su carácter global, permitirá, además, observar una serie de puntos

de interés específicos que aún no han sido tratados en estudios anteriores sobre el fenómeno, abriendo así líneas de investigación que pueden resultar útiles para entender mejor ciertos aspectos de la comunicación social.

I.3. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Para llevar a cabo el estudio propuesto, hemos partido del planteamiento de una serie de objetivos concretos que pretendemos que colaboren en dar la visión de conjunto que nos imponemos como meta. De esos objetivos, a su vez, nacen un conjunto de hipótesis que deberemos demostrar y que, de momento, son una serie de intuiciones que tienen como base la vivencia directa del Carnaval de Cádiz.

1. La primera cuestión corresponde a la relación que existe entre la manifestación festiva que denominaremos «carnaval de las coplas» y la fiesta conocida como Carnaval de Cádiz: ¿Cómo se incardina la manifestación de las coplas en la propia fiesta? ¿Qué función cumple esa relación según se evidencia en las coplas?

En torno a esta cuestión, nuestro objetivo será comprobar si la fiesta de Carnaval se limita a ser la situación física y psicológica en la que tiene lugar el proceso de transmisión de las coplas o si influye de otra manera en ellas. La ruta de investigación que nos conducirá a alcanzar este primer objetivo se deriva de la siguiente hipótesis:

Si las fiestas locales ponen de manifiesto los principales rasgos identitarios de una comunidad, tanto culturales como institucionales, esos rasgos estarán presentes en las coplas; si, además, esa fiesta es un carnaval, el universo conceptual carnavalesco también se manifestará en ellas. La fiesta de Carnaval, por tanto, habrá de suministrar los rasgos básicos del carnaval de las coplas que determinan su producción y su transmisión.

2. La segunda cuestión tiene que ver con las características discursivas del fenómeno comunicativo en cuanto a su producción: ¿El carnaval de las coplas constituye un género artístico que, dado su carácter verbal, podemos incluir en el ámbito de la literatura?

Para dar respuesta a esta pregunta, nuestro objetivo será poner de manifiesto los criterios seguidos en la creación de las coplas observando si son

sistemáticos en forma y contenido de manera que permitan una cierta clasificación de los textos resultantes, así como si existe relación entre los procedimientos y recursos utilizados en esos textos con aquellos otros que tradicionalmente consideramos literarios por su capacidad de producir un lenguaje artístico, una propuesta estética específica y original.

La indagación en este terreno partirá del supuesto de que estamos ante una manifestación literaria popular que, basada en una larga tradición, posee unas reglas que tienen en cuenta los autores en su fase de creación y que son reconocidas por el público receptor, de tal manera que, unos y otros, son capaces de distinguir aquello que se enclava en el género del carnaval de las coplas de aquello otro que resulta ajeno al mismo.

3. La tercera pregunta se plantea en torno a las características comunicativas de su proceso de transmisión: ¿Qué formas adopta el espectáculo, la representación en la que se interpretan las coplas? ¿Podemos relacionar esas formas con algún otro proceso artístico conocido?

En este caso, nos planteamos como objetivo la descripción y el análisis de aquellas fórmulas comunicativas más relevantes que aparecen en el momento de la transmisión para determinar si constituyen una simple recitación o canto de los textos previamente creados o si en ese proceso se añaden nuevos rasgos significativos que complementan los ya presentes en el texto en cuanto al desarrollo del tipo.

Nuestra hipótesis, en este caso, es que en la transmisión de las coplas se ponen de manifiesto los caracteres dramáticos que condicionan las letras – el tipo –, lo que, unido a la música, produce una forma de espectáculo que puede ser enclavado dentro del ámbito de las artes escénicas. Desde este supuesto abordaremos también los comportamientos de agrupaciones y públicos en el proceso.

4. La cuarta cuestión indaga en la unidad o diversidad del género: ¿Todas las formas de creación y de transmisión de las coplas se derivan de un único conjunto de normas de género o debemos considerar la existencia de varias normativas?

El objetivo que nos propondremos en relación con esta pregunta es determinar si el carnaval de las coplas que se desarrolla en la calle durante la fiesta

y el que se interpreta en el teatro Falla son el mismo carnaval con dos escenarios distintos o si existen diferencias entre ellos que nos lleven a considerar la existencia de dos variantes.

Para alcanzar ese objetivo, partiremos de la hipótesis de un género único en el que la evolución histórica y las distintas circunstancias situacionales han dado lugar a dos variantes, la callejera y la del concurso. Se trata de variantes –en el mismo sentido de una variante lingüística– y no de subgéneros carnavalescos puesto que no solo tienen que ver con sus diversas características formales textuales, también obedecen a otras motivaciones y finalidades y a distintos condicionantes en los procesos de transmisión.

I.4. METODOLOGÍA

A pesar de que comencé a conocer el Carnaval de Cádiz en 1992, fue en 2007 cuando tomé la decisión de profundizar en ese conocimiento de manera sistemática. Los años anteriores me sirvieron de fase experiencial y me resultaron muy útiles para abordar la planificación del estudio posterior y también para entender que contaba con una buena posición para realizarlo, puesto que, no teniendo ninguna otra relación personal previa con el ambiente que enmarcaba el objeto de estudio que mi paulatina afición a las coplas, posiblemente me encontraba más libre de prejuicios al respecto que otras personas que habían nacido y crecido inmersas en él.

No tratamos (o por lo menos yo no trato) de convertirnos en nativos (en todo caso una palabra comprometida) o de imitar a los nativos. Sólo los románticos o los espías encontrarían sentido en hacerlo. Lo que procuramos es (en el sentido amplio del término en el cual este designa mucho más que la charla) conversar con ellos, una cuestión bastante más difícil (y no sólo con extranjeros) de lo que generalmente se reconoce. (Geertz, 1987: 27).

A partir de 2007, decidí como primera premisa metodológica “conversar” con la población gaditana y su arte, pero preservar al mismo tiempo mi posición externa buscando así la mayor objetividad posible. Desde ese momento, mi perspectiva sobre el Carnaval de Cádiz, y más concretamente sobre el carnaval de las coplas, cambió: ya no era una aficionada dispuesta a disfrutarlo sin más, por el contrario, debía observarlo con detenimiento trascendiendo las sensaciones de quien vive una fiesta y de quien ya había adquirido una serie de gustos personales al respecto; no me

resultó demasiado difícil, teniendo en cuenta el interés que suscitaba en mí, profundizar en el análisis de este fenómeno comunicativo tan peculiar y, al mismo tiempo, tan poco conocido en sus características específicas, sobre todo fuera de Andalucía.

Dada mi formación previa¹⁰, el objeto de estudio propuesto y el carácter de aproximación de esta investigación, he considerado que la metodología más adecuada para abordar mi trabajo debía reunir tres características básicas, que son las de ser cualitativa, descriptiva y analítica. Ese convencimiento ya estaba presente en la primera fase del trabajo, cuando me dediqué a revisar y consultar toda la bibliografía existente sobre el tema, así como a localizar y analizar aquella otra que podría suministrarme las bases teóricas necesarias para diseñar la metodología más adecuada para el asunto y para los objetivos propuestos. En cuanto a los resultados de la consulta del primer bloque bibliográfico, se dará debida cuenta en el siguiente epígrafe; lo que se plasma a continuación son las reflexiones teóricas que fueron determinando la metodología a seguir.

La posición ante una manifestación cultural tan compleja como la que pretendo estudiar no puede ser estrictamente lingüística. Aunque, como hemos dicho, las coplas y sus aspectos verbales son el centro del fenómeno comunicativo que se quiere analizar, lo cierto es que esos textos no podrían comprenderse en todo su valor fuera del contexto multicódico en el que se dan; tampoco es posible, por otra parte, abordar aquí todos los sistemas de signos que entran en juego en el Carnaval de Cádiz. Nos moveremos en un campo relativamente amplio, que podemos denominar «semiótico», pero siempre desde una perspectiva «lingüística», entendiendo por lingüística, en este caso, que nos centraremos en la comunicación carnavalesca que se hace a través del lenguaje verbal, en la construcción de sentido que se hace con las formas verbales en las coplas, el elemento central del Carnaval gaditano. Sin embargo, esos aspectos lingüísticos habrá que relacionarlos con aquellas otras materias semiológicas con las que lo verbal se integra de manera sincrética en la comunicación en general y en el proceso comunicativo carnavalesco en particular, sobre todo cuando la creación de sentido dependa de ellas.

Los principales fundamentos metodológicos los encontramos en la *Semiolingüística*, es decir, en el método desarrollado en el Centro de Análisis del Discurso

10 Soy licenciada en Ciencias de la Información, en la especialidad de Periodismo, y en Filología Hispánica, en la especialidad de Lingüística por la Universidad Complutense de Madrid.

(CAD) de la Universidad París XIII, bajo la dirección de Patrick Charaudeau. Se trata de un método creado para el análisis de los discursos sociales –y el carnaval es un discurso social–, pero con el objetivo de que pueda ser aplicado a cualquier acto de comunicación lingüística¹¹.

C'est pourquoi cette position dans l'analyse du discours peut être dénommée *sémiolinguistique*. *Sémio*-, de «sémiosis», évoquant que la construction du sens et sa configuration se font à travers un rapport forme-sens (dans différents systèmes sémiologiques), sous la responsabilité d'un sujet d'intentionnalité pris dans un cadre d'action et ayant un projet d'influence sociale; *linguistique* rappelant que cette forme est principalement constituée d'une matière langagière –celle des langues naturelles– qui, par le fait de sa double articulation, de la particularité combinatoire de ses unités (syntagmatico-paradigmatique, à plusieurs niveaux: mot, phrase, texte), impose une procédure de sémiotisation du monde différente de celle d'autres langages. (Charaudeau, 1995: 98).

Es necesario, sin embargo, adaptar estos fundamentos metodológicos al tipo de objeto que nos hemos impuesto, de manera que nos permitan hacer una descripción general del discurso carnavalesco gaditano partiendo de las características que se observan en las coplas y, en sentido inverso, hacer una interpretación de las coplas partiendo de las características del discurso carnavalesco gaditano. Es decir, se trata de ir de lo general a lo particular y de lo particular a lo general integrando ambos aspectos para conseguir el objetivo que nos proponemos: llegar a determinar cuáles son los rasgos fundamentales del carnaval de las coplas –manifestación festiva que se desarrolla en el seno del Carnaval de Cádiz– como género comunicativo social, artístico y cultural.

Hagamos un recorrido somero por los principios metodológicos, que nos servirá, al mismo tiempo, para ir presentando los distintos aspectos del objeto de estudio sobre los que se incidirá más tarde.

11 "Por eso esta posición en el análisis del discurso puede ser denominada *semiolingüística*. *Sémio*-, de «sémiosis», evocando que la construcción del sentido y su configuración se hacen a través de una relación forma-sentido (en diferentes sistemas semiológicos), bajo la responsabilidad de un sujeto de intencionalidad encuadrada en la acción y que tiene un proyecto de influencia social; *lingüística* recordando que esta forma está principalmente constituida por materia de lenguaje –la de las lenguas naturales– que, por el hecho de su doble articulación, de la particularidad combinatoria de sus unidades (syntagmático-paradigmática en varios niveles: palabra, frase, texto), impone un procedimiento de semiotización del mundo diferente del de otros lenguajes". (Traducción propia).

En primer lugar, nos situamos ante un fenómeno cultural y, por tanto, ante un *mundo semiotizado*. La cultura funciona como un sistema de signos estructurado por el lenguaje y se podría definir, siguiendo a Lotman y Uspenskij¹², como “la memoria longeva de la colectividad” (1979: 73), longevidad de sus textos y también de sus códigos. Como memoria de la colectividad, indican estos autores, la cultura se sirve de tres mecanismos para su pervivencia:

1. Aumento cuantitativo de sus conocimientos a partir de sus textos.
2. Reorganización continua de sus códigos.
3. Selección de determinados acontecimientos y olvido de otros al convertir en texto una serie de hechos.

Estos tres mecanismos están presentes en el Carnaval de Cádiz, que cada año aumenta de manera ostensible sus textos en todos los niveles del término, que se sirve de la tradición pero renovando sus códigos continuamente y que selecciona acontecimientos para convertirlos en textos. De la misma manera, selecciona algunos de los textos creados para mantenerlos en la memoria colectiva –a pesar de que una de las características de los textos carnavalescos es que son efímeros por definición–, al mismo tiempo que se olvida de otros.

El Carnaval de Cádiz es un texto *cultural multicódico*¹³. Como tal texto cultural, está inserto en una cultura determinada a la que habrá que acercarse, tanto en un eje espacial o regional, como en un eje que podemos considerar vertical o sociológico, y definirla al menos en términos de «cultura educada o de élite» o «cultura popular». En tanto que texto multicódico, para su estudio seguiremos la estratificación que ha impuesto el CAD a su objeto de estudio en tres niveles de análisis, correspondientes a tres dimensiones semiológicas con una cierta autonomía: lo verbal, lo visual y lo gestual.

En este estudio, como hemos dicho, nos centraremos en el nivel verbal, sin perder de vista las otras dimensiones del objeto, a las que en el caso del Carnaval de Cádiz habrá que añadir la musical, pero dejando la profundización de los análisis

12 En “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”.

13 Esta afirmación es en sí misma redundante, puesto que, como indica Lotman (1996), la cultura es «políglota», lo que quiere decir que sus textos se realizan en el ámbito de, al menos, dos sistemas semióticos. Pero esta redundancia tiene para nosotros tan solo un valor metodológico.

correspondientes a otros investigadores más especializados. Esta estratificación no se considerará forzada, si se tiene en cuenta que las propias agrupaciones la realizan cuando graban sus coplas en CD y –más aún– cuando las incluyen en sus libretos, en este caso como lengua escrita. Estamos hablando de un carnaval que también se retransmite por radio.

Las coplas de carnaval lo son porque se crean para ser transmitidas en una situación determinada. La creación de las coplas es un proceso cronológicamente anterior a su transmisión –un proceso diferido–, sin embargo está subordinado desde su inicio a ese otro proceso ulterior, que es el que le da una orientación comunicativa determinada. La creación (*proceso de transformación* para el CAD) y la transmisión (*proceso de transacción*) son «momentos» que requieren operaciones diferentes, que se muestran solidarios uno de otro, pero que están en cierta forma jerarquizados en sentido inverso a su cronología.

La agrupación convierte un «mundo por significar» en un «mundo significado» a través de un proceso de producción (*transformación*), la creación de las coplas, y lo traslada al público destinatario en el proceso de transmisión (*transacción*). Las coplas adquieren sentido precisamente en el momento de la transmisión, cuando una agrupación las canta ante un público. En este acto de lenguaje, tanto la agrupación como el público manifiestan una determinada *intencionalidad* o, si se prefiere, *cointencionalidad*: básicamente, aunque no solamente, la de divertirse juntos, “echá el ratito”, en el habla gaditana y en términos carnavalescos.

Tendremos que observar de manera concomitante cómo se desarrollan ambos procesos. Por una parte, veremos quiénes son los protagonistas de este acto de lenguaje, a los que hemos llamado “agrupación” y “público”, para llegar a determinar qué tipo de *acuerdo de comunicación* existe entre ellos emanado de la situación concreta. El CAD considera que la significación de todo acto comunicativo depende de un *contrato de comunicación* entre locutor y destinatario; es decir, que ambos actores “se encuentran en una situación que los obliga a suscribir, previamente a toda intención y estrategia particular, un contrato de reconocimiento de las condiciones de realización del tipo de intercambio lingüístico que llevan a cabo” (Charaudeau 2003: 78). Aunque previo al acto comunicativo, será, sin embargo, al final de la investigación cuando podremos formular aquí dicho acuerdo. Existen contratos más y menos generales que se encadenan unos

a otros; así, partiendo del que podríamos llamar «acuerdo carnavalesco»¹⁴, podemos descender al «acuerdo carnavalesco gaditano» que, como veremos, se produce con las características situacionales de un espectáculo, pero que presenta, a su vez, variedades importantes, tan importantes que nos permitirán estructurar una tipología de textos, de coplas, en función de esas variedades.

Por otra parte, de esta situación-acuerdo emanan una serie de limitaciones o reglas que será necesario conocer: el carnaval de Cádiz está muy reglamentado desde el punto de vista externo en una de sus variantes, mientras que –al menos en teoría– existe total libertad en la otra. Sin embargo, ningún acto de comunicación está completamente determinado por esas limitaciones situacionales, sino que siempre queda un margen de maniobra para lo que Charaudeau denomina “proyecto de habla personal” y que engloba las estrategias que pone en juego el locutor y las elecciones que realiza de los modos de expresión imponiendo su sello personal a la práctica discursiva. También observaremos qué reglas discursivas y qué estrategias comunicativas concretas se manifiestan en las coplas de carnaval.

Estudiaremos, por tanto, un proceso comunicativo complejo y, como veremos, con características de espectáculo. Para esta tarea, en primer lugar distinguiremos dos tipos de aspectos: los externos o *condicionamientos situacionales* y los internos o *condicionamientos discursivos*. A continuación, dividiremos el objeto de estudio en tres focos de atención siguiendo, de forma relativamente libre, los tres *lugares de pertinencia* que define Charaudeau para cualquier acto de comunicación (2003: 22 y ss.), la *producción*, la *construcción del discurso* y la *interpretación*, que en nuestra adaptación aparecerán como la *producción*, el *producto* y la *transmisión*.

El primer aspecto que pasaremos a detallar en el cuerpo de este trabajo será, por tanto, la *situación comunicativa* y sus componentes.

La situación comunicativa es como un escenario teatral, con sus limitaciones de espacio, de tiempo, de relaciones, de palabras, en el cual se interpreta la obra de los intercambios sociales y se les otorga su valor simbólico. (Charaudeau, 2003: 77).

14 Prefiero utilizar el término “acuerdo” en lugar de “contrato” por las connotaciones económicas que tiene actualmente este último en español. Véase, sin embargo, la justificación que Charaudeau (2006, web) hace de su preferencia por el término “contrato”.

El símil que utiliza aquí este autor resulta muy adecuado en el caso que nos ocupa, puesto que el carnaval en general, y el de la ciudad de Cádiz en particular, es en cierta forma una gran dramatización¹⁵ –con un espacio, un tiempo, unos actores, un público y unos textos– de la que emana un valor simbólico determinado para la comunidad. Los condicionamientos enunciativos que incluye este ámbito situacional son varios, desde la *finalidad* que persigue el proceso, en términos de objetivos; la *identidad* de los que participan en él, considerada como rasgos que se pueden inferir de la observación; la *tematización*, entendida como selección de los acontecimientos y tratamiento macrotemático, y, finalmente, el *dispositivo* o conjunto de circunstancias materiales de tiempo y espacio en que se desarrolla el proceso de comunicación carnavalesco.

El segundo componente de ese acuerdo comunicativo son los *condicionamientos discursivos*, donde se incluyen los comportamientos lingüísticos de los participantes en la transmisión, siguiendo los requerimientos situacionales. En este caso, abordaremos los *roles comunicativos* de los participantes y las *relaciones* que se establecen entre ellos, así como el *modo de organización discursivo*, que se refiere tanto al posicionamiento ante los temas del intercambio como a la elección de las formas de tematización, todo ello siguiendo las condiciones de la situación.

Al observar la toma de posición ante los temas, en el *modo de organización discursivo*, necesariamente tendremos que considerar el «humor» y la «crítica» como dos de las maneras esenciales de presentar la realidad en el mundo carnavalesco; ambas están presentes en el carnaval gaditano, como era de esperar; sin embargo, veremos que no son las únicas tomas de postura que se pueden encontrar en este carnaval. En cuanto a las formas de tematización, analizaremos qué características poseen en común y qué las convierte en especiales; es muy probable que ya desde el principio de este análisis nos encontremos con el ingenio como motor de la manera específica de hacer y, sobre todo, de decir las cosas en Cádiz y, por tanto, en su carnaval.

Reunidos los datos pertinentes, podremos ir estableciendo las líneas generales del «acuerdo carnavalesco gaditano», así como de sus variedades o «subacuerdos». En Cádiz suele decirse que allí “hay más de un carnaval”; veremos lo que quiere decir esta afirmación. Tendremos entonces las cláusulas que van a presidir el acto de comunicación y estaremos en condiciones de abordar una tipología de

15 Bajtin (2003) también considera el carnaval así en un primer momento.

los textos carnavalescos que constituyen el corpus de este trabajo de investigación. Esa tipología no coincidirá seguramente con ninguna otra, puesto que se deriva de un acuerdo comunicativo específico; sin embargo, al revisar sus condiciones, tendremos en cuenta lo que este «acuerdo carnavalesco» tiene en común con otros, como el del espectáculo o el mediático y, desde luego, con el acuerdo comunicativo literario, puesto que los acuerdos pueden tener afinidades unos con otros, incluirse y entrecruzarse (Charaudeau, 2006, web).

Partiendo de estas premisas, analizaremos el ámbito de la *producción* de esos textos. La instancia enunciativa es compleja en el carnaval de Cádiz y está soportada por todo un entramado social. La agrupación actúa ante el público presentando el resultado de la aportación individual de muchas personas (artesanos, músicos, letristas, instrumentistas, cantantes) y, para ello, necesita un presupuesto económico y una organización productiva; de ahí que la ciudad aparezca en los meses previos al carnaval, e incluso el resto del año, con la actividad propia de una factoría, de una empresa, con sus divisiones y jerarquías. En este ámbito tendremos que ocuparnos de la cuestión de la «autoría» y establecer las funciones comunicativas y enunciativas que corresponden a los distintos sujetos que intervienen en la creación de los textos.

Por otra parte, en este mismo ámbito es donde se conceptualiza lo que se quiere poner en discurso y se buscan las formas para conseguir los efectos de sentido que se propone la instancia enunciativa. Es decir, es aquí donde se elabora el producto carnavalesco siguiendo las reglas contenidas en el acuerdo comunicativo, pero también desplegando las estrategias propias de cada agrupación, que diferenciarán su práctica discursiva de las demás.

El siguiente foco de atención será el *producto* ya terminado, centrándonos fundamentalmente en su dimensión verbal, como ya hemos advertido. Nos situaremos, por tanto, ante los textos carnavalescos, pero lo haremos de una manera dinámica, semiodiscursiva, rastreando en ellos todas las características del proceso en estudio a través de la disposición de las formas verbales en las coplas. Así, no perderemos de vista el ámbito de la producción –con sus condicionamientos y sus estrategias– y, al mismo tiempo, iremos detectando las claves contenidas en los textos destinadas a servir de guía para la transmisión y la interpretación. También observaremos lo que el producto carnavalesco puede tener en común con otros correspondientes a otros ámbitos, como el periodístico y el humorístico, pero sobre todo con el ámbito literario.

En cuanto a las limitaciones que imponen las reglas emanadas del acuerdo comunicativo, hemos de tener en cuenta que el resultado de un acto de lenguaje nunca puede venir completamente determinado de antemano. Ya nos hemos referido a las estrategias individuales como un espacio de libertad frente a las reglas del acuerdo, y una de esas estrategias puede ser precisamente la «transgresión» de dichas reglas, puesto que transgredir no es negar las normas, sino que es una forma de contemplarlas. Observando las estrategias que se ponen en juego en los textos, podremos considerar, por tanto, la existencia de estilos característicos atribuibles a tal o cual autor –individual o colectivo–, pero también podremos llegar a determinar algunos efectos posibles en la instancia receptora.

Para estudiar el último ámbito, el de la *transmisión*, nos apoyaremos, como en otros momentos específicos del estudio, en métodos propios de la Etnografía de la comunicación, sobre todo para analizar los sucesos comunicativos y sus componentes, desde los roles y el comportamiento que adoptan los participantes en las actuaciones de las agrupaciones carnavalescas, hasta la secuencia de actos comunicativos que constituye ese momento de la transmisión de las coplas, siempre partiendo de la finalidad de la interacción.

En cuanto a la *interpretación*, para abordarla se necesitarían instrumentos con los que no contamos. Sin embargo, no dejaremos de hacer una breve incursión en el asunto que, partiendo de la observación de algunas de las conductas que muestra el público del carnaval gaditano, nos permitirá, cuando menos, inferir los efectos producidos en esta instancia. Por supuesto, no hay un público homogéneo, como tampoco hay un único carnaval en Cádiz; veremos en este caso si existe alguna correlación entre los «subacuerdos» y las conductas que lleguemos a distinguir en los públicos. No podremos, desde luego, establecer la interpretación texto a texto y receptor a receptor; nuestro objetivo máximo estará en observar algunas de las respuestas del público ante ciertas agrupaciones y ciertas coplas.

Otra forma de saber más sobre la interpretación será ir advirtiendo sobre algunos de los textos carnavalescos que han quedado en la memoria colectiva de la ciudad y que –unos más antiguos y otros recientes– forman parte de la tradición porque la comunidad los ha sancionado y asimilado. Considerando la interpretación en un sentido amplio, también aludiremos, aunque sin detenernos, a las influencias más importantes que el carnaval de las coplas ha tenido y tiene en otros carnavales, viendo así cuáles de las características que hemos ido extrayen-

do de esta manifestación festiva, cultural y artística son las que han sido tomadas para incluirlas en otras. Pero las formas carnavalescas gaditanas no solo influyen en carnavales ajenos, también se dejan notar en otros tipos de expresión artística y de espectáculo, como la música, el cine, el teatro, la televisión, etc. y, de igual manera, nos interesaremos por algunas de las huellas que aparecen en esos otros campos.

I.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES DOCUMENTALES

Un carnaval puede ser estudiado, entre otros, desde el campo de la Antropología cultural, si lo que nos interesa es el comportamiento de los participantes en la fiesta y los rituales que tienen lugar en ella; desde el campo de la Historia, si lo que deseamos es contemplar la evolución de sus usos; incluso desde la Plástica, en lo que se refiere a los elementos visuales que incorpora, por ejemplo; y, desde luego, desde la Estética y la Filosofía, en lo que toca a las concepciones simbólicas y artísticas que se ponen de manifiesto en la celebración.

El Carnaval de Cádiz se ha observado desde diversas perspectivas en lo que de común tiene con cualquier otro carnaval. Sin embargo, como ya hemos anunciado, el de Cádiz posee cierta vertiente más genuina que invita a analizarlo desde otros campos de estudio, como la Musicología o incluso la Filología, puesto que se trata de un carnaval para el que cada año se crean miles de textos, la mayor parte de ellos concebidos para ser cantados.

En esa vertiente, el disfraz, la escenografía, la mímica, la música, etc. son aderezos básicos y necesarios para que la agrupación, poniendo voz al autor (individual o grupal), pueda transmitir de la mejor forma imaginada el mensaje central de la fiesta gaditana que es la copla de carnaval. Todos esos elementos están al servicio de la comunicación que se establece entre autores e intérpretes con el público a través de las letras o coplas. Se trata, por tanto, de una forma de espectáculo de texto que habremos de ir definiendo a lo largo de esta investigación. A su vez, esos textos verbales siguen una serie de normas no escritas, por lo que, como hemos dicho, deberemos observar los rasgos comunes de forma y contenido que se dan en ellos, de manera que lleguemos a determinar si constituyen un género.

La creatividad se pone al servicio del disfrute, finalidad primera de la fiesta, y la fiesta, a su vez, es lo contextual. Se trata por tanto de una finalidad lúdica, y la palabra es la materia de la creatividad o, si se prefiere, aquello a través de lo cual la creatividad se materializa. La forma en que se produce y el contenido del que se dota pretenden provocar distintas emociones en los receptores, todas y cada una de las cuales tienen su cabida en la Estética y en la Teoría Literaria. En este sentido, entre otros, las coplas de carnaval son literatura.

Un carnaval de estas características necesita una nueva perspectiva de estudio desde la que analizar las bases de las que parten los autores para crear las letras, en las que se asientan los intérpretes para decirlas o cantarlas y que guían a los directores y a la agrupación para preparar el ambiente más idóneo para una transmisión que consiga los efectos propuestos en el público. Es decir, una perspectiva semiocomunicativa desde la que podamos acercarnos al proceso de creación de sentido. Porque las coplas son la parte literaria del mensaje, pero el producto pasa por un proceso y se presenta en unas fechas y en un envoltorio, por decirlo así, que lo convierten en carnavalesco y cuyo análisis no podemos eludir si queremos comprender el fenómeno en toda su magnitud.

Un fenómeno cultural como el Carnaval de Cádiz, con una historia de siglos, con amplia influencia y que despierta tal afición en tantas personas, a pesar de ser un tema local, ha sido bastante estudiado: decenas de libros y artículos publicados así lo demuestran, además de casi una veintena de reuniones nacionales e internacionales que, con el formato de seminario o congreso¹⁶, han venido teniendo lugar en las últimas décadas –el 1º *Seminario sobre el Carnaval “Ciudad de Cádiz”* se celebró en septiembre de 1983–, algunas incluso con carácter monográfico, como el congreso celebrado en mayo de 2012 sobre la figura de uno de los principales autores de la historia del carnaval, Antonio Rodríguez, el *Tío de la Tiza*, autor del tango “Los duros antiguos” (1905), uno de los símbolos del carnaval gaditano.

La mayor parte de las publicaciones sobre el tema pertenecen a una única perspectiva de estudio, la histórica, aunque también encontramos algunas

¹⁶ No se trata de encuentros académicos, a pesar de la talla científica de muchos de sus ponentes, pero algunos de estos congresos, organizados por el Ayuntamiento o por otras entidades como la Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz, han sido valorados en créditos de libre configuración para los estudiantes de la Universidad de Cádiz.

investigaciones desde el prisma de la Antropología cultural y de otras áreas de las ciencias sociales; el resto son exposiciones de experiencias y opiniones personales de carnavaleros ilustres, algunos de los cuales adoptan un tono paródico o bien lírico en sus escritos. En cuanto a los congresos, las ponencias presentadas se centran en buena parte en aspectos concretos del Carnaval de Cádiz –los tipos, los exornos, la censura, las agrupaciones, los personajes– adoptando también los puntos de vista histórico y antropológico principalmente; algunas presentan propuestas organizativas o reflexionan sobre la fiesta y su simbolismo. Hay, además, una buena cantidad de exposiciones que se refieren a otros carnavales nacionales e internacionales, de Cataluña a Galicia, de Colonia a Montevideo. Incluso el congreso celebrado en 1992 estuvo dedicado en su mayor parte a ponencias que relacionaban la literatura, el humor y el carnaval.

Las coplas de carnaval en sí mismas, sin embargo, han sido estudiadas casi únicamente desde la vertiente temática –en relación, sobre todo, con investigaciones históricas o de tipo antropológico y etnográfico como expresión de la idiosincrasia gaditana– y también desde el punto de vista filológico, desde los ámbitos retórico y lexicológico principalmente. Según iba profundizando en el conocimiento del Carnaval de Cádiz, he ido considerando más necesario un análisis del discurso carnavalesco que, centrándose en el carnaval de las coplas, lo aborde desde una perspectiva comunicativa; es decir, un estudio que observe los procesos de creación y transmisión de las letras como elemento central de la fiesta, prestando especial atención a los aspectos verbales, y ampliando esta observación hacia los contextos y las condiciones situacionales que dan lugar a un fenómeno cultural tan peculiar e interesante.

Debía comenzar revisando la literatura existente al respecto. La dispersión de la bibliografía y de las fuentes documentales sobre el Carnaval me obligó a recorrer las bibliotecas y archivos de la ciudad, así como distintas instancias de la Universidad de Cádiz (UCA), visitar librerías y librerías de viejo, ponerme en contacto con instituciones privadas –bancos y otro tipo de empresas–, peñas, asociaciones, coleccionistas, autores y participantes en agrupaciones, etc. La necesidad de centralizar la documentación de todo tipo sobre el Carnaval de Cádiz es manifiesta, sobre todo teniendo en cuenta que el número de estudiosos del fenómeno aumenta desde todas las perspectivas; aunque poco a poco se va consiguiendo esa recopilación a través del Aula de Cultura del Carnaval, institución a la que nos referimos más abajo, todavía puede decirse que queda mucho por hacer.

El objetivo inicial era comprobar qué estudios o publicaciones de cualquier clase podían existir en relación con el punto de vista desde el que desarrollaría mi investigación. Sin embargo, según avanzaba en mis pesquisas e iba comprobando que no existían estudios de ese tipo, el objetivo se iba tornando en intentar conocer todas las publicaciones posibles sobre el Carnaval de Cádiz en general para aprovechar lo que seguramente pudieran brindarme en una investigación con un carácter relativamente interdisciplinar como la que estaba emprendiendo. No puedo afirmar que haya llegado a conocer todos los estudios y publicaciones existentes sobre el tema, pero sí la mayor parte y, desde luego, todos los que podríamos considerar más destacados en los distintos campos.

Teniendo en cuenta las dificultades encontradas en mi larga búsqueda, aunque no haya conseguido dar con ningún estudio del todo determinante para mis objetivos, considero que puede resultar útil dibujar aquí el panorama general de las investigaciones específicas sobre el Carnaval de Cádiz, la mayoría de las cuales me han servido de apoyo para mi análisis –aunque también me hayan ayudado trabajos que no centran su foco de atención en este carnaval–, e incluso referirme a otras publicaciones sin intención científica –ensayos, relatos de experiencias, artículos– que también me han resultado de gran utilidad.

1.5.1. Revisión de la bibliografía más destacada

- Primeros estudios

Las investigaciones sobre el Carnaval de Cádiz posiblemente comienzan con Adolfo Vila Valencia y su *Alegrías de Cádiz o historia exacta de nuestro antiguo Carnaval*; este es el título más antiguo que he encontrado, publicado en Cádiz en 1957 durante la primera época de las Fiestas Típicas Gaditanas –recuperación del Carnaval con otro nombre bajo la prohibición de esta fiesta en todo el país–. Javier Osuna (2002: 20) dice tener “constancia bibliográfica” de un trabajo publicado en 1840 que no ha conseguido localizar, *El carnaval*, de José Carlos Bruna y Santisteban; por mi parte, no he encontrado ninguna otra referencia a este trabajo.

En los años sesenta del siglo XX, aumenta el interés por el conocimiento del carnaval en general y las investigaciones llegan a adquirir gran importancia. En 1964, Paulo de Carvalho-Neto presenta en Sevilla ante el XXXVI Congreso Internacional

de Americanistas el trabajo que más tarde, en 1967, publicaría la Universidad de Sevilla con el título *El carnaval de Montevideo. Folklore, historia, sociología*; en este libro (p. 46) ya se hace alusión al origen gaditano de la murga montevideana. En 1965 publica Julio Caro Baroja su obra *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)* –sin ninguna mención del carnaval gaditano, excepto (p. 60) la que hace referencia a la afirmación de Armando Palacio Valdés en una de sus novelas sobre la costumbre existente en la ciudad de columpiarse desde Navidad a Carnaval–, que se convirtió en referencia obligatoria para los estudios posteriores, sobre todo tras su segunda edición en 1979. También en 1965 inicia su investigación de carácter antropológico Jerome R. Mintz sobre el Carnaval de Cádiz y de algunos pueblos de la provincia, investigación centrada, sobre todo, en Benalup, aunque el objeto del trabajo en realidad era la sociedad andaluza vista a través de las coplas de carnaval; los resultados de la investigación no fueron publicados hasta 1997, en inglés, y hubo que esperar hasta 2008 para tener la traducción española, *Las coplas de carnaval y la sociedad gaditana. Crítica, sexualidad y creatividad en Andalucía*. En 1966 se publica el libro de Ramón Solís *Coros y chirigotas. El Carnaval en Cádiz. (Las letras del carnaval gaditano)* –reeditado en 1988 con un preámbulo de Fernando Quiñones, en el que este autor se aventura a decir que la de Solís es la primera obra sobre el carnaval gaditano, omitiendo el libro de Vila Valencia, cuyos trabajos son valorados por Marchena Domínguez (1994: 10) como “voluntariosos pero poco científicos”–, breve, pero capital para las investigaciones sobre este carnaval, que está concebido como una antología de coplas y estructurado en torno a núcleos temáticos que abarcan la primera etapa “histórica” del Carnaval; las coplas más antiguas que incluye Solís son de 1884.

La década del 70 se abre con la publicación de la traducción al francés del libro de Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, cuya primera edición en ruso era de 1965, y sigue con la aparición en 1974 de otra obra fundamental, sobre todo para los estudios con perspectiva histórica, la de Claude Gaignebet *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*. Estas obras dan lugar enseguida, y también a lo largo de los años 80, a toda una importante secuela de investigaciones en Europa y América, como el libro de Jacques Heers *Carnavales y fiestas de locos*, que aparece por primera vez en 1983. En 1976, Vila Valencia había publicado su libro *Temas gaditanos*, que contiene dos partes, una de las cuales lleva el título “Nuevo historial de nuestros famosos carnavales”.

La ya aludida publicación de la segunda edición de la obra de Caro Baroja se produce cuando nuestro país comienza su etapa democrática, es decir, cuando se comienzan a recuperar las fiestas de Carnaval en todo el territorio tras largos años de prohibición. A partir de ese momento las investigaciones y los escritos de todo tipo sobre el carnaval se multiplican en España y, paralelamente, también aumentan los que se refieren al Carnaval de Cádiz. Las investigaciones sobre este carnaval consiguen, además, un buen escaparate con el inicio en 1983 de la serie de encuentros congresuales que, bajo distintos nombres, se ha mantenido hasta la actualidad¹⁷. Revisaremos esta larga serie separadamente, pero ahora vamos a repasar los demás trabajos de investigación y otras publicaciones sobre el carnaval gaditano aparecidos en las últimas décadas, que me han resultado de gran utilidad documental, organizándolos en distintos bloques:

- **Historia**

En la línea de la investigación histórica destacan los libros de Ramos Santana (1985, 2002), Marchena Domínguez (1994), Cuadrado Martínez (2000 –junto a Barbosa Illescas– y 2006) y Villanueva Iradi (2005, 2007). Este grupo de historiadores constituye el núcleo fundamental de los estudiosos del que es el campo más trabajado en el tema que nos ocupa. Aquí debemos añadir los trabajos del periodista y escritor Osuna García (2002, 2007 y 2009) que, además de revisar y ampliar la biografía del *Tío de la Tiza*, relaciona la historia del carnaval con el flamenco, con el periodismo, e incluso apoya la obra de importante valor documental de grafistas y fotógrafos como Miralles de Imperial (2006) o Hernández Conde Kiki (2011).

También en relación con la historia, hay que mencionar las biografías de personajes importantes del carnaval de Cádiz que han visto la luz, empezando por la de Antonio Rodríguez el *Tío de la Tiza*, autor del tango “Los duros antiguos”, que publicó Ricardo Moreno en 1980 y que fue revisada en 2007, como decíamos, por Osuna García en un amplísimo estudio de cerca de setecientas páginas; Moreno es también

¹⁷ A algunos de estos encuentros se refiere Homobono Martínez (2004: 44-45, web) cuando dice: “[...] Entre 1983 y 1992, la Fundación Gaditana del Carnaval convocó una serie de seminarios a los que concurrieron los más significados especialistas no sólo españoles, sino europeos y americanos, además de muchos promotores y protagonistas de carnavales rurales y urbanos; las actas de estos encuentros fueron objeto de una publicación de difusión limitada”.

autor de una biografía de Manuel López Cañamaque (1987), el autor más prolífico de la historia del carnaval de Cádiz. José López Prats publicó en 1997 un estudio sobre Paco Alba, creador de la comparsa como modalidad carnavalesca gaditana, y poco tiempo después, en 2000, inició junto a Mariscal Carlos y Vázquez Aragón la serie de disco libros *Carnaval de Cádiz - Autores del Siglo XX*, una quincena de volúmenes de breves biografías acompañadas de una grabación actual de coplas de autores como Enrique Villegas, Ramón Díaz Fletilla o Agustín González Chimenea.

La relación entre la historia y las coplas de carnaval es extensa y se manifiesta en ambos sentidos: las coplas utilizan el devenir histórico de la ciudad como tema –como tendremos ocasión de observar– y de ello encontramos múltiples ejemplos, según mostraba Peinado (2009) en un panorama general, o como también puede verse, por ejemplo, en el estudio de Mariscal Carlos (1997) del caso concreto del que fue alcalde de Cádiz, Fermín Salvochea (1842-1907). Pero, a su vez, las coplas son una fuente inestimable para la historia, tal y como analiza Moreno Tello (2010) en un artículo sobre este hecho, en cuyas conclusiones afirma:

En los últimos años algunos historiadores han mostrado la inmensa capacidad de datos que pueden arrojar las letras del carnaval, si se complementa el aparato crítico del estudio con otras fuentes propicias y bien documentadas. (73)

La periodista Ana Barceló Calatayud –muy conocida por su personaje de Mari Pepa Marzo, a través del cual describe los tipos de las agrupaciones desde la televisión y, sobre todo, desde la radio– presentó en diciembre de 2014 una tesis doctoral, dirigida por el historiador Alberto Ramos, con el título de *El tipo en el Carnaval de Cádiz. Propuesta para una catalogación*, que es la primera tesis con un objeto de estudio carnavalesco que se ha presentado en la Universidad de Cádiz. Una parte separada y ampliada de esta tesis tomó forma de libro en 2015 bajo el título *Cuaderno de Mari Pepa Marzo. Glosario de los tipos y coplas del Carnaval de Cádiz (1821-2015)*.

El 24 de julio de 2015, tuve la oportunidad de asistir en la UCA al acto académico de defensa de la segunda tesis doctoral sobre un asunto relacionado con el Carnaval de Cádiz. Se trataba de *El carnaval silenciado: Golpe de Estado, guerra, dictadura y represión al febrero gaditano (1936-1945)*, de Santiago Moreno Tello y dirigida por José Marchena.

- **Lengua**

El dialectólogo Pedro Payán Sotomayor publicó por primera vez su estudio lexicológico *El habla de Cádiz* en 1983. No se trata directamente de una investigación sobre el carnaval, sin embargo es una obra básica para cualquier análisis que se haga de las coplas, puesto que estas son manifestaciones del habla local, coloquial y familiar de Cádiz y, por ello, a veces plantean para los foráneos ciertas dificultades en la comprensión de sus expresiones. Payán es autor, además, de artículos y ponencias que muestran la estrecha relación entre el lenguaje carnavalesco y el habla común gaditana en ambas direcciones.

No es simplemente anecdótico dar cuenta aquí de un hecho en relación con el libro de Payán Sotomayor: en 1996, cuando ya llevaba seis ediciones, salió en Carnaval el coro de La Salle Viña con el nombre *El habla de Cádiz* –que consiguió el primer premio de su modalidad en el COAC con la autoría de José Manuel Sánchez Reyes y Antonio Martín–, inspirado precisamente en la obra que nos ocupa, lo que nos puede dar idea de la popularidad que había alcanzado en la ciudad. Desde ese año el libro ha seguido siendo reeditado y lleva ocho ediciones hasta 2013, las tres últimas con varias reimpresiones cada una¹⁸, algo poco frecuente en los estudios sobre hablas locales. Se trata, básicamente, de un inventario de léxico popular con algunos comentarios gramaticales y fonéticos referidos a un área específica comprendida en “los límites de la ciudad de Cádiz”. Ya directamente relacionadas con el tema carnavalesco, se presentan en 1984 en la Universidad de Sevilla, dirigidas por Vidal Lamíquiz Ibáñez, dos tesis doctorales que han permanecido inéditas: una de Jorge Antonio Paz Pasamar, bajo el título *Análisis temático de las coplas de carnaval como fenómeno de expresión popular*, y la de Adolfo González Martínez *La interdicción lingüística en las coplas del Carnaval de Cádiz: (Tabú y eufemismo)*. Ambos autores habían firmado en 1983 de manera conjunta un artículo titulado “Recursos lingüísticos en las coplas del Carnaval” en la obra colectiva *Carnaval en Cádiz*, publicada por el Ayuntamiento de la ciudad, y González Martínez incluyó en la revista *Tavira* (1984) de la Universidad de Cádiz un artículo que resumía su tesis, “Tabúes y eufemismos en un fenómeno de literatura efímera”. Pocos años después, en 1987, y basándose en su propia investigación anterior, Paz Pasamar publica el

¹⁸ Ignoro el número de ejemplares por impresión, pero sí puedo afirmar que se trata de un libro muy conocido y apreciado en la ciudad que me ha sido recomendado por personas de toda condición. Obra y autor han sido protagonistas de muchas otras coplas del carnaval gaditano.

libro *La temática de las coplas del Carnaval*, un clásico de la literatura sobre este tema.

Aunque no fue publicado hasta 1998, el trabajo de José Jurado Morales *Gitanismos en las letras del Carnaval de Cádiz* mereció en 1994 el primer premio del IX Concurso de Investigación Carnavalesca que convocaba el Ayuntamiento de Cádiz a través de la Fundación Gaditana del Carnaval. Algunas de las conclusiones de este estudio sobre el empleo de gitanismos en las coplas de carnaval también fueron presentadas por el autor ante el *VII Congreso del Carnaval* ese mismo año.

- **Antropología**

No son demasiado numerosas las investigaciones antropológicas que encontramos sobre el Carnaval de Cádiz, sobre todo si las comparamos con las existentes en otras zonas de España, como Cataluña, Aragón o Galicia en torno a sus respectivos carnavales. La mayor parte de estos escasos trabajos se recogen en artículos o en ponencias; a estas últimas nos referiremos en el apartado que más adelante dedicamos a los congresos.

Sin embargo, en 2012 se publicó el estudio de Carmen Guerrero Quintero y Abel Al Jende Medina titulado *En la calle nos vemos. Agrupaciones callejeras del Carnaval de Cádiz* que, aunque solo se refiere a un tipo de agrupaciones carnavalescas, resulta también muy útil para observar ciertos aspectos sociales y simbólicos del carnaval gaditano en general. Este libro, que vino a remediar en gran parte el vacío de publicaciones sobre el tema en este campo, estuvo precedido de un documental realizado en 2007 por los mismos autores, con la colaboración de José M^a Manjavacas, que se tituló *Nos vemos en la calle*, en el que se adelantaban ya las líneas fundamentales de este trabajo de investigación.

- **Música**

Los estudios sobre la música del carnaval de Cádiz se amplían con el nuevo siglo, sobre todo gracias al impulso recibido por las conferencias, artículos y ponencias del musicólogo Faustino Núñez, aunque anteriormente ya algún músico como Eduardo Bablé había presentado, junto a Paz Alcala-Galiano, una ponencia congresual (1994) sobre la música de carnaval, y más concretamente sobre el tango; o el caso de Ángel Müller y su empeño mostrado en ponencias y artículos (1998, 2003) por aprovechar la tradición musical carnavalesca para la educación musical en Cádiz.

Aunque no he tenido la oportunidad de poder consultarla, también sé de la existencia de una tesis doctoral (inédita), dentro del campo de la Etnomusicología, presentada por Francisco José García Gallardo en 2002 en la Universidad de Huelva y dirigida por Ramón Pelinski, con el título *Música y agrupaciones de carnaval: Huelva y Cádiz*.

- **Comunicación**

Las relaciones entre el Carnaval de Cádiz y los medios de comunicación han sido estudiadas también en una tesis doctoral inédita presentada en 2014 en la Universidad Europea de Madrid por Ignacio Sacaluga Rodríguez y dirigida por David Lavilla Muñoz y Carolina Meloni González. El autor considera el carnaval como una instancia generadora de información y opinión, además de entretenimiento, por su utilización de los temas de actualidad, partiendo de lo cual observa su relación con los medios de comunicación de masas, prensa, radio y televisión –que ya había sido analizada por Osuna García (2009), principalmente en lo relativo a los medios gaditanos–, pero se centra sobre todo en la nueva dimensión que adquiere el carnaval en la época de internet y las redes sociales.

Tengo noticia de que está en elaboración otra tesis doctoral sobre el Concurso Oficial de Agrupaciones y su relación con la televisión autonómica, RTVA, pero su desarrollo aún es incipiente.

1.5.2. Otras fuentes documentales

- **Aula de Cultura**

La llamada Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz fue fundada en 1994 por un grupo de estudiosos, coleccionistas y aficionados con la intención de crear un centro de documentación sobre el Carnaval gaditano que pudiera recopilar libretos, fotografías, grabaciones de audio y vídeo, bocetos, libros, etc. y digitalizar la mayor cantidad posible de estos documentos para ponerlos a disposición de los investigadores y de los curiosos en general. Entre otras actividades, esta asociación creó la colección Biblioteca Básica del Carnaval de Cádiz, dentro de la que se han editado una decena de volúmenes; entre estas publicaciones destaca *Carnaval de Cádiz: relación de agrupaciones, 1821-2005*, trabajo que inició José López Prat y que terminaron Eugenio Mariscal y Javier de Vicente. Además, el Aula ha publicado diez

volúmenes –el último de ellos, en el año 2014– con recopilaciones de coplas de los años 1948 a 1957 recogidas por un grupo amplio de asociados, trabajos de gran valor documental que vienen a complementar en detalle la antología publicada en 1984 por Marcos Zilbermann, que abarcaba coplas de los años 1884 a 1975.

- **Reflexiones, entrevistas y otras publicaciones**

Uno de los libros que constituye una fuente imprescindible para cualquier tipo de estudio sobre el Carnaval de Cádiz data de 1985 y lleva el título de *Gente del Carnaval de Cádiz. Conversaciones con los viejos comparsistas*, firmado por Alejandro Acedo Sacaluga y José Vázquez Aragón. Los autores, que se definen como simples aficionados al carnaval, transcriben charlas en torno a sus experiencias en la fiesta mantenidas con una veintena de conocidos autores, directores y componentes de avanzada edad participantes en distintas modalidades. En 1992, José Manuel Caballero publica un libro en la misma línea que el anterior; en él las cuatro modalidades del COAC están representadas por cinco autores en activo, a los que se añaden las opiniones de un concejal muy vinculado al carnaval y a la organización de la fiesta y las de una conocida modista de disfraces.

Conviene citar también aquí como fuentes primarias documentales los anecdotarios y las reflexiones que han publicado en las últimas décadas en forma de libro algunos autores de coplas –escrito por ellos mismos o a través de una persona interpuesta–, bien sobre su propia obra o bien en torno a otros aspectos de la fiesta: Joaquín Quiñones (1988), Agustín González (1995), José Antonio Ledesma sobre Antonio Martín (2004 y 2006), Emilio Gutiérrez Cruz *Libi* (2005), Paco Rosado (2007), Juan Luis Fernández Cerrredo y Rafael Blanco López sobre Julio Pardo (2008), Juan Carlos Aragón (2009 y 2012), José Manuel Caballero sobre Antonio Martínez Ares (2010), Pedro Romero (1998 y 2010) y Rafael Pastrana (2014). La edición de este libro de Rafael Pastrana, *Vida, Carnaval y muerte del tango de Cádiz*, fue realizada por mí y debo decir que el trabajo resultó especialmente instructivo porque Pastrana, autor de innumerables agrupaciones, sobre todo de coros, recorrió en el libro sus vivencias uniéndolas a distintos aspectos del tango gaditano, lo que me permitió conocer en profundidad la pieza musical más característica del carnaval.

La falta de información existente sobre las agrupaciones callejeras –aparte del análisis antropológico de Guerrero y Al Jende al que ya hemos hecho alusión– vino

a paliarse en parte en 2014 con la obra de Domingo Acedo Moreno *Agrupaciones callejeras en el Carnaval de Cádiz*. Se trata de un catálogo muy amplio de este tipo de agrupaciones desde el surgimiento de las primeras charangas familiares en 1979 hasta 2013.

- **Documentos en otros formatos y soportes**

Los documentos hemerográficos –que incluyen noticias, entrevistas, artículos breves y colaboraciones de periodistas y estudiosos junto a otros de protagonistas y aficionados–, así como los videográficos, son también numerosos y están recogidos muchos de ellos en los apartados de este trabajo correspondientes a la documentación no bibliográfica.

- Suplementos de periódicos en papel, como el “Diario del Carnaval” que publica desde 1993 el *Diario de Cádiz*, y secciones de prensa digital, como “La Voz del Carnaval”, que incluye en su página web *La Voz Digital* desde 2005, o “Carnaval 366 días”, suplemento que desde 2004 publica el *Diario Bahía de Cádiz*.
- Obras colectivas resultantes de colecciones en fascículos: *Carnaval en Cádiz*, *Historia del Carnaval de los años 60*, etc.
- Anuarios: *El cajón*, *El popurrí*, *El guirigay*.
- Vídeos publicados como series coleccionables por empresas periodísticas o televisivas: *Amoscuchá*, serie editada por *La voz*, o las finales del COAC publicadas por la RTVA.
- Documentales: Además del ya citado *Nos vemos en la calle* (2007), de Guerrero, Al Jende y Manjavacas, debemos destacar en este siglo por su especial interés *Carnaval Geographic. Por amor al arte* (2008), de Luis Lázar, y *Febrero. Cuando la vida es Carnaval* (2009), de Nacho Sacaluga. Existen otros documentales anteriores, como la coproducción de Cinevídeo 20 y EFE TV, de 1995, *Esto es Carnaval*, con la dirección de Fernando Campos; o las producciones de la Diputación de Cádiz y el *Diario de Cádiz*, de 1996, *Las caras de las coplas* –serie en tres partes de poco más de media hora de duración cada una– y *Caras de ayer*, este último documental de carácter histórico, ambas producciones con guion de Javier Osuna y la dirección de Fernando Santiago.

- Páginas web, blogs, etc. de los que, además de los que se encuentran citados en la documentación en la web al final de este estudio, da cuenta de manera amplia Ignacio Sacaluga en su tesis doctoral inédita (2014).

I.5.3. Seminarios y congresos

Los seminarios y congresos que han tenido lugar desde 1983 suponen una inestimable fuente de datos y análisis sobre el Carnaval de Cádiz desde todas las perspectivas imaginables. Sus conferencias, ponencias y comunicaciones –unas de tipo académico y otras con carácter de fuentes primarias– son fundamentales para cualquier investigación sobre este fenómeno; sin embargo y aunque sus actas están diseminadas por las principales bibliotecas de la ciudad, no existe un lugar en el que figuren recogidas todas de manera que puedan ser consultadas con facilidad. Como tampoco existe una relación completa de esas presentaciones, ni siquiera una página web en la que se puedan consultar los programas de todos los seminarios y congresos, he considerado de interés incluir aquí una breve exposición sobre los contenidos de estos encuentros, que después aparecerán relacionados con los títulos y autores correspondientes en un apartado propio en “Fuentes consultadas”, al final de esta exposición, sobre todo por si puede resultar útil para posteriores investigaciones. Debo decir que he conseguido reunir toda esta valiosísima documentación gracias a donaciones de distintas personas, sobre todo de Miguel Villanueva, presidente de la Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz (AACC), entidad que ha estado presente en estos encuentros desde su creación en 1986 y que los viene organizando en solitario desde 2001.

- El 1º Seminario sobre el Carnaval “Ciudad de Cádiz”, organizado por la Fundación Gaditana del Carnaval, se celebró a lo largo de cuatro días en septiembre de 1983, aunque las actas correspondientes, mecanografiadas partiendo de una grabación en cintas, no se publicaron hasta 1986 con motivo de la celebración del II Seminario del Carnaval. El volumen se editó con un índice en el que no aparece el título de las ponencias ni el nombre de los ponentes, se indica sólo un número de orden; sí aparece en ese índice, en cambio, el esquema de cada ponencia. Dichos títulos y nombres tampoco aparecen en algunos casos en los propios textos, de ahí las ausencias que se hacen notar en la bibliografía de este trabajo.

En la inauguración de aquel primer seminario¹⁹, intervino el teniente-alcalde delegado de Cultura y Fiestas del Ayuntamiento de Cádiz para resaltar los motivos de una convocatoria que, a pesar de haberse abierto el plazo un mes antes, contaba con un buen número de inscripciones y ponencias. El edil afirmó su convencimiento de que *el Carnaval de Cádiz había rebasado los límites puramente lúdicos para convertirse en una manifestación cultural que forma parte de la configuración de lo que en Cádiz se llama "ser gaditano"*, y que un hecho de este calibre debía dotarse de sus propios órganos de investigación y de estudio. Destacó, además, que se estaba convirtiendo en *una matriz estándar de fiesta* para la provincia, para toda Andalucía e incluso para lugares de otras latitudes, recordando al mismo tiempo que los pueblos deben seguir sus propias tradiciones. Por todo ello, cuando la Peña Cultural Carnavalesca La Salle Viña le presentó el programa de una semana cultural, quiso aprovechar esa misma infraestructura, con la colaboración de la Fundación Municipal de Cultura, para proponer unas jornadas de estudio sobre el Carnaval. Afirmaba el delegado que echaba de menos *"la existencia de unos estudios objetivos y participativos sobre los carnavales"*, que sólo encontraba sobre el tema *polémica y enfrentamiento*. Admitida la polémica, lo importante era dejar constancia: la función de ese primer seminario sería facilitar las herramientas *"que luego nos sirvan para tallar el modelo que todos queremos y deseamos"*, proporcionar un documento de análisis a la opinión pública y *"a todos aquellos que de alguna manera dirijan los carnavales"*. Estamos, por tanto, ante una convocatoria que podríamos denominar *"oficialista"*; a pesar de la reiteración por parte del delegado de Cultura y Fiestas de que el Ayuntamiento como tal no participaba en el seminario, se propugnaba la función directiva de las conclusiones del encuentro.

Se presentaron en el primer seminario once ponencias sobre distintos temas relativos únicamente al Carnaval de Cádiz que podemos considerar divididas en tres grupos: aspectos históricos, organizativos y de participación. De entre ellas debemos destacar precisamente en este capítulo la presentada por Javier Fernández Reina, sin título en las Actas: se trata de una propuesta de elaboración de un cuerpo de datos y fuentes sobre el Carnaval en el Archivo Municipal para facilitar las investigaciones sobre el tema (85-94) (con debate). Veinticinco años

19 Páginas 9-13 de las Actas. La cursiva es mía.

después, ese cuerpo de datos no existía más que de forma embrionaria y con problemas de acceso; cuando, en julio de 2007, solicité la consulta de las actas de los seminarios y congresos en el Archivo, se me dijo que no era posible porque las estaban “microfilmando”.

Además se presentaron once comunicaciones con propuestas muy concretas, por ejemplo, sobre los itinerarios de los carruseles de coros, la situación de los tablaos²⁰ en las calles, la creación de un Museo del Carnaval, o que se diera número de orden a cada edición del COAC para que se sepa que es el concurso de canciones más antiguo de España.

- El II (sic) *Seminario del Carnaval* tuvo lugar del 27 al 29 de noviembre de 1986. Se presentaron en él veinte ponencias, de las que tan solo siete se referían al Carnaval gaditano de manera específica; las demás presentaban información sobre otros carnavales españoles. De esas siete comunicaciones, dos se referían a cuestiones organizativas o participativas; una adoptaba la perspectiva histórica y se refería a la década de los años veinte del pasado siglo; otras dos, la visión antropológica sobre las agrupaciones carnavalescas, de las que destaco, a pesar de su brevedad, la ponencia de José M^a Jurado Magdaleno, profesor –y decano durante unos años– de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UCA, que trató sobre las agrupaciones de calle, un fenómeno reciente en aquellos años, y que ha resultado muy útil para mi estudio; en otra se reflexionaba sobre la mercantilización del carnaval; el escritor Adolfo Vila Valencia también expuso sus reflexiones y recuerdos personales sobre la fiesta.

Además, el seminario contó con tres conferencias: la primera, en clave literaria, a cargo del periodista Antonio Burgos; la segunda, sobre el carácter rebelde de la risa y del carnaval, pronunciada por el filósofo Fernando Savater; en tercer lugar, el catedrático de Antropología Social de la Universidad de Sevilla, Isidoro Moreno, se refirió al valor simbólico de la fiesta en general y de la fiesta del Carnaval en particular.

- El III *Seminario del Carnaval* se desarrolló entre los días 24 y 26 de noviembre de 1988. También se presentaron veinte ponencias. De las cinco que se referían

20 Aunque el DRAE recoge el término “tablao” como vulgarismo en relación con el cante y el baile flamencos, prefiero utilizar este vocablo antes que “tablado” por ser de uso común en Cádiz también en relación con las actuaciones carnavalescas.

concretamente al Carnaval de Cádiz, dos plantean una visión de esta fiesta desde Sevilla; una tiene como motivo a Antonio Rodríguez el *Tío de la Tiza*, autor fundamental del carnaval gaditano, quien también es el protagonista de una de las dos comunicaciones con perspectiva histórica que se expusieron en el seminario, la segunda de las cuales se refería a otro de los autores clásicos, Manuel López Cañamaque. La última trataba la figura del director de agrupaciones observando sus funciones a través de los reglamentos del COAC.

Las restantes comunicaciones presentadas en este seminario podemos distribuir las de la siguiente manera: ocho se refieren a otros carnavales españoles²¹; tres contienen reflexiones sobre el carnaval como concepto general, desde puntos de vista filosóficos, ideológicos, e incluso psicoanalíticos; dos se mueven en el campo de la literatura: una de ellas se centra en el sainete en relación con el carnaval y la otra desvela la primera vez que se habla de un antifaz en la literatura española, en el *Amadís de Gaula*; hay, además, una exposición que se refiere a una sociedad provincial gaditana relacionada con el folclore y a los boletines que publicó a lo largo de unos meses de 1885, con la que el autor pretende poner de manifiesto que no todo el folclore gaditano es carnaval; también se expuso una experiencia de carnaval en una escuela de Puerto Real, población muy cercana a la capital donde se siguen las directrices propias del carnaval de Cádiz.

- En los días 21 a 24 de noviembre de 1990, se desarrolló el *IV Seminario del Carnaval*. Las Actas incluyen veintisiete comunicaciones, además de una mesa redonda sobre la espontaneidad y la teatralidad en el Carnaval de Cádiz. Cuatro son sobre carnavales latinoamericanos, hay una exposición sobre la Fundación Europea de Ciudades Carnavalescas²² y diez ponencias sobre carnavales españoles, incluyendo entre estas últimas una sobre carnavales vascos, que abarca fiestas tanto de las provincias españolas como de las francesas. Se añaden también dos reflexiones sobre el carnaval en general, una en torno a la máscara como símbolo y otra sobre el género y sus aspectos simbólicos en esta fiesta.

21 Una de ellas describe los disfraces de los personajes centrales de numerosos carnavales de poblaciones del norte, desde Galicia hasta Cataluña, incluyendo algún carnaval francés y alusiones a carnavales griegos.

22 Por primera vez están presentes en estos encuentros carnavales de otros países.

Ya concretamente sobre el Carnaval de Cádiz encontramos diez ponencias: dos de ellas tratan sobre artes y artesanías plásticas en relación con el Carnaval; una reclama atención sobre el baile por tanguillos; otras tres adoptan una visión histórica: de ellas, una toma como fuente la novela de Palacio Valdés *Los majos de Cádiz* y otra une la Historia con la Antropología y la Demografía. Hay, además, una exposición del trabajo de elaboración de una base de datos en soporte informático de agrupaciones de carnaval anteriores a la Guerra Civil. Es destacable la primera comunicación en esta serie de encuentros que Pedro Payán realiza sobre el habla de Cádiz en relación con el carnaval, que la encontramos en este seminario. Por último, debo citar dos aportaciones con formato de conferencia: una de Francisco González de Posada sobre los aspectos que configuran a la ciudad de Cádiz como “urbe carnalesca” y otra de Antonio Burgos sobre la retórica –entendida esta en un sentido amplio– carnalesca gaditana.

Un comité formado por seis intervinientes de distintos países se encargó de elaborar las conclusiones de este seminario²³, la primera de las cuales hacía referencia a la necesidad de dar mayor rango a este tipo de encuentros, por lo que se proponía transformarlos en congresos. Además, se instaba a fomentar los intercambios de grupos carnalescos de América y de España, al establecimiento en Cádiz de un centro de documentación e información internacional sobre el carnaval y a la creación de un premio de investigación sobre carnaval sometido a un jurado internacional.

- En noviembre de 1991, del 27 al 30, tuvo lugar el siguiente encuentro que, pese a convocarse ya como congreso en lugar de seminario, continuó la misma serie iniciada en 1983, denominándose *V Congreso del Carnaval*. En él se presentaron veinticuatro comunicaciones y se celebró, además, una mesa redonda sobre el renacimiento del disfraz en las calles de Cádiz, hecho que se estaba constatando en aquellos años.

De las comunicaciones, nueve se refieren al Carnaval de Cádiz. Seis tienen una perspectiva histórica; de ellas, conviene destacar dos: una expone la renovación que determinados autores y agrupaciones fueron introduciendo paulatinamente en el carnaval del concurso a lo largo el siglo XX, mientras que la otra observa los

23 En las páginas 399-400 de las Actas.

cambios sufridos por los reglamentos del COAC durante el mismo periodo. De las cuatro restantes, una analiza los distintos campos de actividad económica y profesional que se ponen en juego en el Carnaval, desde la hostelería hasta el diseño, la confección o el maquillaje y, en este sentido, enlaza con la visión de una de las ponencias históricas que observaba los efectos económicos del turismo carnavalesco durante el periodo de la Restauración. Otra comunicación se centra en la evolución estética de los aspectos plásticos y visuales de la fiesta. Por último, encontramos una exposición de Pedro Payán que, basándose en las propuestas teóricas de Francisco Ynduráin, se refiere a la función lúdica del lenguaje carnavalesco gaditano.

Ocho comunicaciones analizan otros carnavales españoles, y cuatro, los de otras ciudades de Europa y América. Además, se incluyen las reflexiones en clave paródica sobre el carnaval en la historia universal realizadas por un carnavalesco de Riotinto (Huelva), una exposición sobre los elementos carnavalescos que hay en otras fiestas andaluzas y, por último, una conferencia de Enrique Gil Calvo sobre el carnaval y las transgresiones civiles.

- El VI Congreso del Carnaval tuvo lugar entre el 9 y el 12 de diciembre de 1992. Este encuentro se caracterizó por contener un buen número de comunicaciones que trataban lo humorístico y lo carnavalesco en determinados géneros, autores y obras literarias, así como lo literario en el carnaval. La jornada del día 10 se dedicó casi en exclusiva a observar la conjunción entre humor y literatura; las veinte ponencias que concretaban el tema fueron presentadas, en su mayoría, por profesores y alumnos de distintos departamentos de la UCA. El congreso contó nada menos que con un total de cuarenta y dos ponencias, más una mesa redonda sobre el localismo y la proyección exterior del Carnaval de Cádiz.

Además de ese bloque de comunicaciones, que, como tal, fueron una novedad, podemos seguir clasificando las restantes básicamente según sus centros geográficos de interés: once hablaban de carnavales de otros lugares –siete localizados en España y cuatro en otros países– y diez se referían al de Cádiz. Hubo también una ponencia fuera de esta clasificación, traída desde el campo de la lexicología, que se refería a los orígenes de la palabra “carnaval” y a las nociones que el término lleva asociadas.

Revisando el grupo de ponencias referidas a Cádiz y su carnaval, encontramos seis con perspectiva histórica; de ellas, conviene destacar dos que relacionan el

periodismo con el carnaval: una observa el tratamiento dado en la prensa gaditana a las fiestas de Carnaval a lo largo de los siglos XIX y XX, y la otra, cómo el carnaval ha venido teniendo una función de medio de comunicación popular al difundir las noticias de ámbito local, nacional e internacional más destacadas del año. Se añaden a estas, dos que expresan opiniones personales sobre la evolución del carnaval y sobre el propio congreso, una comunicación sobre los romanceros y otra que expone la experiencia de trabajo con el carnaval en distintos centros educativos de localidades de la bahía; esta última contiene datos muy interesantes sobre cómo va cambiando la actitud de los niños gaditanos con respecto al carnaval según crecen y avanzan dentro del sistema educativo.

- Entre los días 7 y 9 de diciembre de 1994, se desarrolló el *VII Congreso del Carnaval*. En las Actas se contienen treinta y cuatro comunicaciones y la transcripción de una mesa redonda sobre gastronomía y carnaval a cargo de los miembros de un grupo gastronómico gaditano. Veintidós de las ponencias se refieren al Carnaval de Cádiz; nueve, a otros carnavales españoles, una de las cuales se centra también en la gastronomía, y una más repasa el carnaval carioca a través de las películas. Las dos ponencias restantes ponen en relación la literatura con el carnaval.

Once de las exposiciones sobre el Carnaval gaditano adoptan una perspectiva histórica, si bien cinco de ellas lo hacen desde el terreno de las biografías de importantes personajes de la historia del Carnaval: cuatro autores, el Carota, Requeté, el Chimenea y Antonio Torres, y un artesano, Antonio Accame. Conviene destacar una comunicación en la que se analiza la importancia que tuvo para la historia de la Transición en Andalucía y la forja de su autonomía la comparsa *Nuestra Andalucía*, de Pedro Romero, que salió en el Carnaval de 1977.

Las otras once ponencias tratan el Carnaval gaditano desde diversos puntos de vista. La gastronomía está presente de nuevo, opiniones sobre lo que estaba o no de moda en el carnaval, un repaso al desarrollo día a día de cualquier edición de la fiesta, la influencia de la fiesta gaditana en otros carnavales, los romanceros. Dos comunicaciones se centran en el tanguillo: una, práctica, sobre el baile y la otra sobre la música a través del análisis de algunos tangos concretos. Otras dos se refieren a las propias investigaciones sobre el carnaval: una se mueve en el terreno de la documentación indicando que las fuentes y los fondos documentales se encuentran en el Archivo Municipal, la Biblioteca Provincial, la Hemeroteca

Municipal y la Biblioteca de Temas Gaditanos, además de las colecciones particulares y de las fuentes orales; la otra habla precisamente de las dificultades que encuentra una mujer para conseguir entrevistar a carnavaleros en un proceso de investigación. Por último, dos ponencias tienen que ver con el léxico: una sobre la terminología carnavalesca y la otra sobre los gitanismos en las letras de carnaval.

- El VIII Congreso del Carnaval tuvo lugar en noviembre de 1996, del 20 al 22. Las Actas recogen veintisiete exposiciones, diez de las cuales se refieren al carnaval en otras localidades andaluzas y españolas, e incluso una de ellas habla del carnaval en los Estados Unidos. De entre estas exposiciones, conviene destacar la que trata algunos de los aspectos del Carnaval capitalino que han sido adoptados por un buen número de pueblos de la provincia de Cádiz, e incluso aquella otra que habla de la participación que tuvo José Monge Cruz, *Camarón de la Isla*, en el carnaval de su pueblo, San Fernando.

De las diecisiete comunicaciones restantes que tratan específicamente sobre el Carnaval gaditano, encontramos un buen número que utilizan las letras como base para desarrollar su asunto; esto ocurre en tres de las siete que se plantean desde un punto de vista histórico: una sobre el flamenco en las letras de Paco Alba, autor fundador de la comparsa; otra sobre la temática de las coplas durante el siglo XIX y, la tercera, sobre el tratamiento de la historia de la ciudad a través de las coplas de carnaval. Hay cinco más que se basan en los textos carnavalescos: dos exponen algunas fórmulas tradicionales utilizadas en las coplas, otras dos se refieren al léxico y además una revisa la identidad gaditana a través de las letras. Tres de las cinco restantes se refieren al sonido del carnaval, una al que se aprecia en los escenarios naturales de la fiesta y las otras dos al papel que juega la radio en el concurso de agrupaciones. Una ponencia sobre la música de los tangos de carnaval y otra más sobre el importante papel que empezaba ya a tener internet en la difusión de la fiesta, así como sus posibilidades como fuente documental, completan lo expuesto en este encuentro.

- En noviembre de 1998, se desarrolló el IX Congreso del Carnaval, del día 6 al 8. Se presentaron treinta comunicaciones y se cerraron las jornadas con un concierto de música de carnaval, a cargo de una banda de música de Puerto Real, que incluía una rapsodia de Eduardo Escobar sobre melodías carnavalescas, estrenada en 1932, cuya partitura había sido encontrada poco tiempo antes casualmente en una tienda de música de Madrid.

Nueve de las ponencias que recogen las Actas se refieren a carnavales de otras localidades españolas y al de Barranquilla (Colombia), y las veintiuna restantes al Carnaval de Cádiz. Once de estas ahondan en el terreno historiográfico, varias de las cuales se apoyan en las coplas como fuente documental, bien para repasar la realidad del Cádiz de los años 20 del pasado siglo, o la imagen de las mujeres durante la centuria, o el tratamiento que se da al vino a lo largo de la historia del carnaval gaditano, incluso se utilizan las letras para hacer un a modo de anuario periodístico del año 97; en este bloque de ponencias incluyo también una que se sitúa dentro de la historia de la literatura, la que se refiere a la comparsa de Luis Ripoll *La barraca* (1998), un homenaje a Federico García Lorca en cuyas letras se van trenzando los versos del poeta granadino con los nuevos del autor de la comparsa. En el resto de las comunicaciones los temas son muy diversos. Dos exponen experiencias personales: un carnavalero que sigue creando agrupaciones a pesar de vivir fuera de Cádiz y las ninfas y la diosa del Carnaval –equivalentes a las damas y la reina en otras fiestas– que cuentan cómo viven el año de su reinado. Dos tratan sobre la música del carnaval, una refiriéndose a las posibilidades que tiene este estilo para la educación musical en la ciudad y la otra hablando de los instrumentos carnavalescos básicos, los pitos de carnaval. Otros temas son la religiosidad a través de las coplas, los tipos carnavalescos con influencia cubana, las limitaciones para la creación que supone el concurso, el reflejo del Carnaval gaditano en la filatelia o el potencial económico de la fiesta. Hay en las Actas, además, una conferencia que trata de las formas que ha venido adoptando el carnaval como respuesta popular al poder a lo largo de la historia.

Es necesario abrir ahora un paréntesis en la serie de congresos sobre carnaval que venimos revisando. Desde los inicios de mi investigación trabajé con la idea de que se habían convocado nueve encuentros bajo el nombre de *Congreso del Carnaval* organizados por la Fundación Gaditana del Carnaval y que, a partir de ahí, la Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz (AACC) había recogido el testigo de la fundación municipal y había continuado realizando estas convocatorias, ahora con el título general de *Congreso Gaditano de Carnaval*, que es la serie que continúa hasta la actualidad. Sin embargo, el historiador Alberto Ramos Santana, que participó en algunos de estos encuentros e incluso colaboró en la programación del 1º Seminario, publicó en el *Diario de Cádiz* el 5 de mayo de 2012 un artículo en el que, bajo el título “Congresos” y refiriéndose a los del Carnaval, decía lo siguiente:

A partir de la 5ª edición se decidió cambiarle el nombre y denominarlo Congreso, y con ese nombre se llegó hasta el décimo y último Congreso del Carnaval celebrado en el 2002.

Esta es la primera referencia clara y determinante que encontré acerca de la existencia de un X Congreso convocado en 2002. Intenté, entonces, localizar las actas o, en su defecto, las grabaciones de las sesiones, puesto que, al ser el último de la serie, era posible que no se hubieran publicado actas. Para ello, me puse en contacto con el Aula de Cultura del Carnaval (ACCC) y recibí la respuesta a través del historiador Moreno Tello, quien me dijo que el X Congreso no se grabó, según supo, a su vez, por una funcionaria municipal cuando él mismo solicitó las grabaciones años antes para publicar los textos de las ponencias en la revista *Ubi sunt?* de la Universidad de Cádiz. Sí debo agradecer a Eugenio Mariscal y a Santiago Moreno, del ACCC, que me facilitaran el programa de ese X Congreso (Documento 1), en el que he podido observar lo siguiente, siempre basándome en suposiciones:

Hubo en este encuentro, que se desarrolló entre el 21 y el 23 de noviembre de 2002 en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, veintinueve exposiciones individuales, además de una mesa redonda en torno al Museo del Carnaval. En esta ocasión, las exposiciones individuales aparecen divididas en el programa en conferencias (cinco), comunicaciones (catorce), y ponencias (diez). En cuanto a la temática, teniendo en cuenta las personas que intervinieron en cada caso y los títulos de las exposiciones, podemos aventurar que diecinueve de ellas se refirieron concretamente al Carnaval de Cádiz: nueve lo hicieron desde un punto de vista histórico; tres se refirieron a la música de carnaval, una en relación con el flamenco, otra desde la didáctica y, la tercera, exponiendo algunas curiosidades; las restantes se referían al habla de Cádiz en relación con el carnaval, al carnaval en relación con el periodismo o con la economía, a la obra del autor Pedro Romero, a la llamada chirigota virtual, relataban anécdotas o proponían ideas para celebrar el centenario de "Los duros antiguos", tango de 1905 considerado el himno del Carnaval. De las otras diez exposiciones aparentemente no referidas de manera directa a Cádiz, cuatro hablaban de carnavales de otros lugares nacionales y extranjeros; dos, a las relaciones entre teatro y carnaval; las cuatro restantes hablaban de música, artes populares y medicina en relación con el carnaval y una más sobre la máscara.

En cuanto a los congresos de la etapa actual, busqué en las Actas de la primera convocatoria de la nueva serie alguna explicación para el cambio de denominación

y organización, pero en el volumen publicado no aparecen ni presentación ni palabras de inauguración, por lo que, al contrario de lo que ocurrió en el 1º Seminario, no tenemos constancia escrita de los motivos oficiales que llevaron a la AACC a plantear esta alternativa, ni de los objetivos que se perseguían al iniciar la nueva etapa. Sobre este asunto, las explicaciones particulares que he encontrado son diversas. Ramos Santana aporta la siguiente en el artículo citado más arriba, también incluido en su blog *Calle Ancha*:

Un año antes del último Congreso del Carnaval, en 2001, la Asociación de Autores del Carnaval, adoptando una decisión muy respetable, organizó el Primer Congreso Gaditano del Carnaval. Opinaban los organizadores que los congresos patrocinados por la Fundación Gaditana del Carnaval, dependiente del Ayuntamiento de Cádiz, prestaba demasiada atención a otros carnavales en detrimento del "carnaval gaditano" y que, por tanto, había que centrarse en el estudio del Carnaval de Cádiz pues, por lo que parecía deducirse de la convocatoria, lo gaditano estaba olvidado en "el otro" congreso. Y así fue en el primer congreso, sólo se habló de Cádiz. Pero ya en el segundo, en el año 2003, aparecían en el programa intervenciones sobre Uruguay, Cuba o Notting Hill..., análisis de otros carnavales, españoles y extranjeros, de los que se dijo, eran "novedades" que nunca se habían tratado en Cádiz. Ejem.

Sí se encuentran en las Actas de la primera convocatoria de esta nueva serie otras aportaciones personales sobre los congresos vertidas por conocidos carnavales de la AACC en una mesa redonda que debatió sobre cuál debería ser la institución organizadora del COAC:

Un ejemplo muy claro, es que este congreso por los motivos que todos ustedes sabéis que tampoco me voy a detener a explicar, ha dejado de organizarlo el Ayuntamiento y yo creo que todo el mundo coincide en que se ha hecho más público que antes y podríamos pensar algunos de que el congreso se ha privatizado. (Francisco Cárdenas, pp. 223-4).

Y este congreso, por ejemplo, es un ejemplo (perdón por la redundancia) de que la Asociación de Autores está perfectamente capacitada para organizar un evento que el Ayuntamiento no ha sido capaz de seguir organizando (según decían ellos por una cuestión presupuestaria) y este congreso está organizado con la cuarta parte del presupuesto que tenía el Ayuntamiento para organizarlo y que ha dejado de organizar. (Juan Carlos Aragón, p. 227).

Es fácil deducir de todas estas opiniones que la ruptura de la serie se produce por un desencuentro del Ayuntamiento con el ámbito social del carnaval. Tienen

especial interés para aclarar esta cuestión, por las circunstancias en las que fueron pronunciadas, las palabras inaugurales con las que sí contó el 2º congreso, como veremos en su momento.

- Los días 30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre de 2001 se desarrolló el ya llamado *1º Congreso Gaditano del Carnaval* con la presentación de once comunicaciones y la celebración de cuatro mesas redondas. De esas comunicaciones, dos se referían al carnaval de otras localidades –en contra de la afirmación de Ramos Santana incluida más arriba– si bien una de ellas con una fuerte relación con Cádiz, El Puerto de Santa María; la otra, Morón de la Frontera, de la provincia de Sevilla. El resto del contenido del congreso, incluyendo las mesas redondas, estuvo referido a Cádiz.

Las Actas se abren con una conferencia sobre “lo gaditano” en las coplas de carnaval a cargo de Francisco González de Posada. Este humanista y catedrático de Física Aplicada, que ya había intervenido en el *IV Seminario del Carnaval* en 1990, se convirtió en asiduo participante de las siguientes convocatorias, encargándose incluso de pronunciar las palabras inaugurales de varias de ellas, además de presentar sus propias aportaciones en esos encuentros.

Seis ponencias tratan con perspectiva histórica o biográfica distintos aspectos del Carnaval, como el papel de la radio en la fiesta o el concurso “Aguja de Oro”, que premia el mejor tipo del año, y dos de ellas se remontan a los orígenes del tango gaditano. Se presentaron, además, unas reflexiones de tipo antropológico sobre esta fiesta por parte de uno de los autores de carnaval más reconocidos en los últimos años, Juan Carlos Aragón, profesor de Filosofía en Educación Secundaria. Destaco en último lugar por su interés para mi estudio una ponencia que relaciona carnaval y teatro desde la semiótica a cargo de Blázquez Ruz, también profesor de Secundaria, cordobés en este caso.

Las mesas redondas debatieron sobre temas económicos relacionados con la fiesta y el concurso, recordaron el coro *Los dedócratas* y valoraron la posible capitalidad del Humor para Cádiz.

- El *2º Congreso Gaditano del Carnaval* tuvo lugar del 2 al 4 de mayo de 2003. En este caso, sí contamos con las palabras de inauguración que pronunció González de Posada ante los congresistas y las autoridades locales y provinciales presentes en ese momento. En su alocución habló de aspiraciones como el Museo del

Carnaval o la capitalidad europea del Carnaval de 2012 para la ciudad de Cádiz, pero también se refirió a los congresos reivindicando, por una parte, la participación en ellos de la Universidad de Cádiz y, por otra, la consolidación de la AACC como entidad organizadora después de haber afirmado lo siguiente:

No puede haber un congreso institucional, supuestamente "oficial", y otro supuestamente popular; y mucho menos cuando el popular no solo puede organizarse sino que se hace con más propiedad, más calidad, más eficacia, más amplitud y todo ello con bastantes menos medios. (P. 16).

En este congreso se presentaron dieciséis comunicaciones, once de ellas sobre el Carnaval gaditano y cinco sobre los de otros lugares. Además, por la cercanía de unas elecciones municipales, tuvo lugar una mesa redonda en la que participaron políticos locales representativos de cinco partidos para debatir sobre el tipo de carnaval que perseguía cada uno.

Seis de las ponencias sobre Cádiz tuvieron carácter histórico o biográfico; además, una se refirió al léxico y otra a los derechos de autor y de otro tipo que asisten a los carnavaleros. De las de tipo histórico, quiero destacar la que repasa la información sobre Carnaval encontrada en el *Diario de Cádiz* desde su aparición en 1867 hasta 1883, año de la que se considera primera agrupación moderna, *Las viejas ricas*, lo que permite conocer algunos datos sobre la que podríamos llamar la "prehistoria" del Carnaval de Cádiz. Se presentaron también tres breves comunicados: una carta de una aficionada valenciana, la reivindicación de mayor cantidad de información y menos opinión sobre el carnaval de un grupo de oyentes de radio y la propuesta de creación de una mesa económica en relación con la fiesta.

- De los días 12 a 14 de noviembre de 2004 se desarrolló el *III (sic) Congreso Gaditano del Carnaval*; en él, las palabras de presentación de González de Posada insistían prácticamente en las mismas aspiraciones expresadas en el congreso anterior.

Catorce fueron las ponencias presentadas, de las cuales ocho se referían al Carnaval gaditano, seis de ellas con perspectiva histórica o biográfica. De las dos restantes, una planteaba una tipología de los cuarteteros y la otra hablaba sobre el humor y el sentimiento en las letras de carnaval.

- El IV Congreso Gaditano del Carnaval tuvo lugar entre los días 1 y 3 de diciembre de 2006. Las Actas, en un tomo sin paginar, recogen tan solo nueve de las veintinueve comunicaciones de distintos tipos que se presentaron; incluyen, además, un CD en el que tampoco se recogen todas las grabaciones de las sesiones –de las que aparecen en el programa, faltan tres, que conseguí de manera particular–. Se recoge también una presentación que no coincide con la presentación del congreso que encontramos en las grabaciones.

En el congreso se presentaron diez ponencias sobre el Carnaval gaditano y otras diez que se refieren a otros carnavales, aunque en este último grupo incluyo dos en relación con el de Cádiz: las que hablan de Barbate y Canarias. De las diez sobre Cádiz, hay seis con visión histórica o biográfica. Las otras cuatro, dos son sobre música de carnaval, una sobre la promoción de la mujer y otra sobre normativa legal aplicable a las actividades carnavalescas.

Se incluyen, además, otras actividades, como cuatro talleres para alumnos de Primaria y ESO, que planteaban cuestiones de género en el carnaval, la estructura musical del pasodoble de chirigota, la terminología gaditana en las coplas y la ironía y el doble sentido. También se hizo un debate en torno al proyecto previamente aprobado de la Casa Museo del Carnaval; dos mesas redondas, una en homenaje al coro *Estampas gaditanas* y otra en torno al fútbol y el carnaval; la presentación del cartel del Carnaval 2007 y, por último, una explicación y demostración de un coro de carnaval.

- En diciembre de 2008 se celebró el 5º (sic) Congreso Gaditano del Carnaval, del que no conozco actas de texto; las grabaciones de las comunicaciones se incluyeron en un CD. En este congreso, además de las palabras de presentación, se incluyeron doce comunicaciones, diez de las cuales se refirieron al Carnaval de Cádiz. Siete de estas diez mantienen la perspectiva histórica; además, una se refiere a la creación lingüística y el carnaval, otra a la relación entre las coplas y los himnos, y la última a la relación entre el carnaval de Cádiz y el flamenco.

También tuvieron lugar tres debates en este encuentro. El primero se centró en un momento histórico concreto –mayo del 68– de las Fiestas Típicas, el suceso de las fiestas de Carnaval que se permitía durante el Franquismo; en el segundo, representantes del Ayuntamiento, Cajasol y Cruzcampo hablaron sobre

las fuentes de financiación del Carnaval; el tercero se centró en la recuperación del “coro a pie” en relación con el reglamento del COAC y con el coro que el autor Sevilla Pecci había presentado en el anterior Carnaval.

Además de sortearse el orden de actuación en el COAC 2009, se proyectaron dos documentales, cuyo audio se incluye en el CD: el primero, *Los carnavales de Andalucía, fiesta mimética de los carnavales de Cádiz*, producción de Canal Sur, presentado por Modesto Barragán; el segundo, *Nos vemos en la calle*, de Al-Jende, Guerrero y Manjavacas, producido al hilo de la investigación antropológica, a la que ya nos hemos referido, que los mismos autores publicarían en 2012 bajo el título *En la calle nos vemos. Agrupaciones callejeras del Carnaval de Cádiz*.

- El VI Congreso Gaditano del Carnaval, del que solo conozco actas incompletas en soporte electrónico además de las grabaciones de las comunicaciones en un CD, tuvo lugar entre el 10 y el 12 de diciembre de 2010. El disco contiene veintidós archivos que corresponden a diecisiete ponencias, dos mesas redondas y tres actos diversos, siendo estos últimos la presentación de un libro de Pedro Romero, un acto de hermanamiento de la AACC con la Asociación Tinerfeña de Murgas y la presentación de una red social carnavalesca (ya desaparecida).

De las ponencias, nueve se refieren al Carnaval gaditano, cinco de ellas sobre aspectos históricos y cuatro con otras perspectivas, como la consideración de esta fiesta como cultura y, en otro caso, como industria, los romanceros y también la influencia de la máscara italiana en este carnaval. Cinco hablan sobre carnavales de otros lugares y, además, tres tratan otros temas: otras artes, como la pintura o la literatura en relación con el carnaval en general, e incluso la plasmación de coplas de carnaval en relatos o en cortos cinematográficos.

Las mesas redondas, por su parte, trataron, una, de la participación de la mujer en carnavales de distintos lugares y, en la otra, recordaron cómo se vivió la situación histórica del 23 de febrero de 1981 en el teatro Falla en pleno concurso de agrupaciones.

- El VII Congreso Gaditano del Carnaval, se desarrolló entre los días 4 y 6 de mayo de 2012. El cambio de las fechas habituales en esta serie bianual de congresos, con adelanto desde el invierno a mayo, se debió en este caso a una adaptación

necesaria dentro del programa general de actos que se desarrollaron en la ciudad con motivo de la celebración del bicentenario constitucional. Conseguí unas actas muy incompletas en documento electrónico, pero había tenido esta vez la oportunidad de seguir el congreso prácticamente en su totalidad a través de internet.

En esta junta, como se puede observar en el programa (Documento 2), se presentaron veintidós ponencias, hubo tres talleres dirigidos a alumnos de Primaria y se desarrollaron cuatro debates y una tertulia, además de otros actos diversos, entre los que conviene destacar la presentación del libro *En la calle nos vemos. Agrupaciones callejeras del Carnaval de Cádiz*, de Abel Al Jende y Carmen Guerrero; en el programa dice “vídeo”, en lugar de “libro”, pero se trata de una errata: el vídeo ya había sido proyectado en el 5º Congreso, en 2008, como hemos visto, mientras que el libro acababa de ser publicado en 2012.

Cinco de las ponencias trataron otros carnavales y diecisiete se refirieron al de Cádiz. De estas últimas, ocho adoptaron una perspectiva histórica y las nueve restantes mantenían otros puntos de vista tratando los siguientes temas: el jurado diario, la religiosidad en las coplas, la posible evolución de los coros, la arquitectura efímera carnavalesca, los romanceros, la visión del sistema educativo que se da desde las coplas, la participación en el Carnaval como prevención del alzhéimer, la posible declaración del Carnaval de Cádiz como patrimonio inmaterial de la Humanidad y la influencia del carnaval en el desarrollo comunicativo de la infancia y la juventud.

Los talleres de Primaria trataron la didáctica del carnaval, el desarrollo del espíritu crítico y la danza. Los debates se desarrollaron en torno a la evolución de la murga hasta convertirse en chirigota, la génesis y evolución del cuarteto, el pasado y el futuro del tango y, por último, la figura de Paco Alba. La tertulia giró en torno a Antonio Rodríguez, el *Tío de la Tiza*, con motivo de la conmemoración del centenario de su fallecimiento.

- El último encuentro de estas series celebrado hasta el momento, el *VIII Congreso Gaditano del Carnaval*, se desarrolló entre los días 12 y 14 de diciembre de 2014. De este congreso todavía no se han publicado actas. Solo tuve la oportunidad de seguirlo muy parcialmente a través de internet, por esa razón opto por incluir el programa (Documento 3) así como el enlace del canal de You Tube Simplemente

Cádiz, en el que pueden verse algunas de las actividades de este congreso, concretamente las ponencias de Faustino Núñez “Del tanguillo al tango pasando por la rumba” y de Rafael Pastrana Guillén “El eje de la fiesta”, además de dos mesas redondas y algunas actuaciones musicales.

Aparte de las mesas redondas, los debates y los talleres, a lo largo de esta triple serie de encuentros generales que acabamos de repasar –seminarios, congresos y congresos gaditanos en torno al carnaval– se han podido escuchar más de cuatrocientas exposiciones de trabajos de investigación o de experiencias carnavalescas, de las cuales más de la mitad se referían al Carnaval de Cádiz. Centralizar en una biblioteca o archivo toda esta valiosa documentación es todavía una asignatura pendiente de los organizadores de los encuentros (Ayuntamiento, AACC) o del Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz para facilitar posteriores investigaciones.

1.5.4. Otros encuentros

- A lo largo de cinco jornadas, entre los días 23 y 27 de abril de 2012, es decir, dos semanas antes de que tuviera lugar el *VII Congreso Gaditano del Carnaval*, se celebró el denominado *I Congreso Monográfico de Carnaval “El Tío de la Tiza”. Cien años de su muerte (1912-2012)* organizado por la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes ASIN-E, con la dirección de Javier Osuna. No existen actas en ningún soporte de este congreso, que se pudo seguir íntegro a través de la web *Carnavaldecadiz.com* (programa en Documento 4).

En esta reunión se presentaron diez ponencias, todas ellas en torno a la figura de Antonio Rodríguez, una mesa redonda sobre la evolución de las comparsas del siglo XIX hasta llegar a la configuración de los actuales coros y cinco sesiones de recreaciones fidedignas de un buen número de tangos compuestos por el Tío de la Tiza, además de realizarse otros actos, como la participación de la nieta y el biznieto del autor o el descubrimiento de una placa en su casa natal.

Los temas tratados en las ponencias se referían al Cádiz de la época de Antonio Rodríguez, a los tipos que creó y las influencias posteriores que tuvieron en otros, a cómo se reflejó en sus coplas la pérdida de las colonias españolas, a sus letras críticas desde una visión regeneracionista o a datos de su biografía;

el resto de las ponencias trataron sobre la música de este autor desde varios puntos de vista, incluida la perspectiva discográfica con la reproducción de las grabaciones más antiguas de coplas del Tío de la Tiza.

Debo señalar que la audición de una de estas ponencias, en concreto la de José Luis López Aranda “La música de Rodríguez, análisis de su evolución”, me mostró la similitud entre uno de los cuplés del Tío de la Tiza y el famoso chotis madrileño “Con una falda de percal planchá”. En el Documento 5 se encuentra una exposición de mis gestiones posteriores a ese hallazgo.

- El Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz, entre sus variadas actividades, ha venido ofreciendo en noviembre de los años 2011, 2012, 2013 y 2014 las llamadas *I, II, III y IV Muestra Virtual Internacional de Carnaval* a través de su página web, coordinadas por el historiador Santiago Moreno Tello; los vídeos de las muestras pueden verse en el canal de You Tube del Aula de Cultura. Aunque se presentan también conferencias y lecciones, los contenidos de estas muestras son mayoritariamente documentales.

La primera edición mostró carnavales de Italia, Francia, Colombia y Uruguay, así como de otras localidades españolas de Canarias, Extremadura o Cantabria. De los treinta y siete vídeos de contenido, quince se referían al Carnaval gaditano. La I Muestra se presentó en la sede del Rectorado de la UCA, pero esta fue la única vinculación real que tuvo con esta institución universitaria.

La segunda edición mostró treinta y un vídeos de contenido, de los que veinte se referían al Carnaval de Cádiz y los demás a Tenerife y a localidades de otros países, Italia, Panamá y sobre todo Uruguay.

En la III Muestra se exhibieron sesenta y tres vídeos de contenido; la mayoría, treinta y seis, sobre carnavales uruguayos, sobre todo quedó reflejado el Carnaval de Montevideo desde múltiples perspectivas. Al Carnaval de Cádiz se referían diecinueve vídeos, dos al de Massafra (Italia), dos al de Huelva y uno a los de Tenerife, Panamá y Buenos Aires. Además se incluyó la actuación de una agrupación de Cádiz en Montevideo.

Dejando aparte saludos, presentaciones y entregas de premios, en la IV Muestra se dieron a conocer cincuenta vídeos, veintiocho de ellos en torno al Carnaval de Cádiz, cuatro más sobre otros carnavales de la provincia y uno sobre el Carna-

val de Málaga. Los carnavales uruguayos se trataron en siete documentales, cinco de ellos sobre el de Montevideo. Otros carnavales americanos estuvieron también presentes en la Muestra, como el de Rosario (Argentina), el de Las Tablas (Panamá), el de Oruro (Bolivia) y tres documentales sobre el de Barranquilla (Colombia). Además se presentaron cuatro vídeos sobre el Carnaval de Massafra (Italia).

Como hemos dicho, tanto en esta IV Muestra como en las anteriores, la mayoría de los vídeos tienen sobre todo valor documental, aunque haya algunos que sí presenten resultados de investigaciones, como es el caso, en la I Muestra, del que lleva el título *El decir cantando: la voz de la Murga*, del periodista montevideano José Luis Arijón Sierig, *José Arisi*, sobre la evolución de la murga uruguaya; la serie de vídeos presentados en la II Muestra por Domingo Acedo Moreno sobre las chirigotas callejeras gaditanas, un auténtico y difícil catálogo de las agrupaciones ilegales, antecedente de su libro *Agrupaciones callejeras en el Carnaval de Cádiz* (1ª parte), publicado en 2014; o la ponencia de Jesús García García sobre el Carnaval de Cádiz durante los primeros años de la Transición, en la IV Muestra.

I.6. SISTEMA PARA LA TRANSCRIPCIÓN Y CITA DE FUENTES

1. Fuentes primarias:

a. Coplas:

La mayoría de las coplas que se incluyen en este trabajo se transcriben tomando de oído los textos cantados, con todas las comprobaciones necesarias, como la escucha de varias versiones en los casos de duda. Siempre se citarán en cursiva, teniendo en cuenta que reproducen el habla popular de Cádiz y no el español normativo; sin embargo, como el habla de Cádiz no tiene escritura propia, solo reproduzco los cambios prosódicos cuando son necesarios para no romper el ritmo de lo que se canta –por ejemplo: *...Esa que a sus hijos lleva palante...*, o *Cai del alma mía...*, o *...Bueno, via poner de pie...*–, o cuando se trata de términos o expresiones genuinos, como *mare*, *pare*, *piera*, por “madre”, “padre”, “piedra”.

Además, como se trata de letras creadas sobre una música, no siempre puede determinarse la división versal, por lo que considero preferible presen-

tar las coplas prosificadas, aunque divididas según el fraseo musical deslin-
dándolo mediante barras.

En todos los casos, tras la cita de una letra se especificará el nombre de la agrupación, su modalidad, el tipo de copla y el año correspondiente utilizando las siguientes abreviaturas:

✓ Modalidades:

CH: chirigota.

CP: comparsa.

CO: coro.

CU: cuarteto.

CLL: agrupación callejera.

RO: romancero.

✓ Tipos de copla:

T: tango.

P: pasodoble.

C: cuplé.

Est.: estribillo

Can.: canción.

Pre.: presentación.

Pop.: popurrí.

Rom.: romance (o romancero).

Par.: parodia.

TL: Tema libre (otras composiciones carnavalescas).

Si, por ejemplo, se citara un pasodoble (P) de la comparsa (CP) ganadora del Concurso Oficial de Agrupaciones del año 2012, tras el texto en cursiva de la cita aparecería lo siguiente: *Los duendes coloraos* (CP: P), 2012.

- Libretos: Cuando la cita de una letra provenga de un libreto, se respetará el texto del original escrito y se indicará (L) junto al nombre y la modalidad de agrupación, el tipo de copla y el año que corresponda. Por ejemplo: (L) *Las rumanas* (CLL: C), 2008.
- Grabaciones de audio y vídeo: A lo largo de estas décadas, he podido reunir un amplio fondo de grabaciones; unas han sido realizadas por mí o por

personas allegadas (grabaciones privadas); otras provienen de las actuaciones en el COAC retransmitidas por televisión –*Telesur* (TVE) (sesiones finales hasta 1989), *Onda Cádiz TV* (fases clasificatorias y de cuartos de final) y *Canal Sur TV* (fases semifinales y finales)– o provienen de internet, y otras, de los CD y DVD que graban las agrupaciones (grabaciones públicas). En todos estos casos, el texto reproducirá lo que se ha tomado de oído.

- Privadas: Aparte del nombre y la modalidad de agrupación, el tipo de copla y el año que corresponda, no aparecerá ninguna otra indicación tras la cita.
- Públicas: En este caso, se indicará la página de internet, o bien el soporte –CD o DVD– de donde se hayan tomado, junto al nombre y la modalidad de agrupación, el tipo de copla y el año. No se harán indicaciones, en cambio, cuando la grabación provenga de la retransmisión del COAC por televisión; en este caso se encuentra la mayoría de las coplas oficiales.
- Otras: En ocasiones, sobre todo si se trata de coplas antiguas, la letra puede tomarse de un libro, una antología u otro tipo de publicación, en cuyo caso, además de añadir las especificaciones propias de la copla según hemos visto más arriba, se le daría el tratamiento habitual de cualquier cita bibliográfica.

b. Declaraciones de autores y componentes de agrupaciones:

- Privadas: Las entrevistas que he realizado a lo largo de varios años, de las que guardo el registro sonoro, en unos casos, o el texto, cuando se han realizado por escrito, sobre todo a través de mensajes de correo electrónico, aparecerán citadas precisamente como “entrevista privada” o como “mensaje privado”.
- Públicas: Se citarán según el soporte en el que aparezcan –prensa, radio, televisión o internet– con todos los datos habituales que este tipo de citas requieren.

c. Publicaciones de autores y componentes de agrupaciones:

Las citas tomadas de libros, artículos de prensa en papel o digitales, blogs, etc. firmados por autores de carnaval seguirán las convenciones ha-

bituales. Sin embargo, la edición de estos textos en ocasiones está realizada con escaso rigor –a veces es el propio autor quien se encarga de ella–, por lo que considero necesario advertir ahora de que las citas que aquí se incluyen extraídas de estas fuentes son literales; deseo evitar entorpecer la lectura con el incómodo “sic” que, de otra forma, debería aparecer con mucha frecuencia. Mantengo, por tanto, el vocabulario, la gramática y el uso de signos de puntuación –cuando no induce a error de interpretación– que aparecen en el texto original; he decidido eliminar, sin embargo, las erratas que resulte evidente que lo son, así como los errores ortográficos, no infrecuentes: son las únicas excepciones, que espero se comprendan, a la literalidad necesaria en las citas.

2. Fuentes secundarias:

No toda la literatura que existe sobre el Carnaval de Cádiz tiene base científica, en el sentido metodológico del término; muy al contrario, una gran parte se sitúa en el terreno del ensayo, basado antes en la experiencia o en la afición que en la erudición, y sus estudiosos no siempre poseen el nivel de instrucción y de formación académica que se espera de un escritor o del ponente ante un congreso. Además, cuando se trata de las actas de los distintos seminarios y congresos, estamos ante transcripciones de exposiciones orales que, en la mayor parte de los casos, no han sido entregadas por escrito por los ponentes a la organización. Las citas en estos casos seguirán la norma expuesta más arriba para las publicaciones de los autores; es decir, literalidad con corrección de erratas y errores ortográficos únicamente para evitar posibles cambios de sentido.

Capítulo 1

CONCEPTOS PREVIOS

Cada año se produce, generalmente por febrero, el Carnaval, un acontecimiento cultural específicamente festivo que reviste una gran variedad de formas, equiparable seguramente al número de localidades donde se celebra tanto en Europa como en cualquier otra latitud. No vamos a revisar las teorías sobre el origen cristiano de esta fiesta, ni las que defienden el origen precristiano¹ puesto que otras civilizaciones sin relación con el cristianismo también celebraban –y celebran– fiestas en las que se incluían rituales carnalescos, muchos de ellos incluso homologables a los usos conocidos en Europa occidental; Ivanov (Eco et al., 1989), por ejemplo, nos da cuenta de buen número de investigaciones etnológicas sobre estos ritos.

Por esa gran extensión, podemos considerar el Carnaval como una “fiesta universal” porque no es patrimonio exclusivo de una comunidad, como suele suceder, por ejemplo, con las fiestas patronales, sino que se puede celebrar en cualquier parte, aunque no se haga necesariamente en todas (González Reboledo: 1999). Se trata, además, de una celebración de ciclo anual –una “fiesta de invierno”, si la consideramos desde nuestro hemisferio– por estar ligada a un momento concreto del año, pero no a unas fechas fijas: la pascua de Resurrección en el calendario litúrgico católico es el domingo siguiente a la primera luna llena de primavera; la Cuaresma se extiende a los cuarenta días anteriores a la Semana Santa y se inicia el Miércoles de Ceniza, de ahí la movilidad del Carnaval, que tiene como referencia el calendario lunar².

El DRAE define el Carnaval en relación con el calendario, desde la temporalidad, como “los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma” y, en segunda

1 Julio Caro Baroja y Claude Gaignebet pueden representar cada una de estas posiciones respectivamente.

2 En junio de 2015, los medios de comunicación –por ejemplo, *El Mundo* en su edición digital del 12-6-2015 (ver Melguizo)–, se hicieron eco de la propuesta del papa Francisco de fijar una fecha para la Pascua por motivos ecuménicos. De ser así, también el Carnaval pasaría a tener unas fechas fijas.

acepción, como “fiesta popular que se celebra en tales días, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos”; da como etimología de la palabra el término italiano *carnevale*, haplología del antiguo *carnelevare*, de *carne*³, carne, y *levare*, quitar, y este calco del griego ἀπόκρεως.

Pero teniendo en cuenta su variedad, que procede de la diversidad de las sociedades y culturas que lo configuran en cada caso, ¿cómo es el carnaval en el que centramos nuestra atención? Se trata, en primer lugar, de una manifestación de la cultura popular que tiene lugar en el contexto de una fiesta con las características estructurales propias de una fiesta local y la consideración de fiesta mayor en tanto que en ella participa, de una manera u otra, una amplia mayoría de la sociedad gaditana. Por tanto, debemos conocer a grandes rasgos cómo es esa cultura y cómo es esa fiesta de una manera que nos permita delimitar detalladamente nuestro objeto de estudio y, sobre todo, contextualizarlo; porque el objetivo que nos proponemos no es la “cultura gaditana”, ni siquiera la propia fiesta de Carnaval, sino el «carnaval de las coplas» –el género comunicativo–, que se desarrolla en el seno de esa fiesta y que es expresión de esa cultura.

1.1. LA CULTURA

El Carnaval de Cádiz es una manifestación cultural. La cultura puede presentarse como un conjunto de textos ya dados; pero, “desde el punto de vista del investigador, es más exacto hablar de la cultura como mecanismo que crea un conjunto de textos y hablar de los textos como realización de la cultura” (Lotman, 1979: 77). En este sentido, consideraremos que el Carnaval es un texto cultural, una de las realizaciones de la cultura gaditana; a su vez, las coplas son textos verbales creados mediante el mecanismo de la cultura de Cádiz.

Actualmente, el término «cultura» designa en la lengua general conceptos muy diversos: desde la vigencia del uso decimonónico, que abarcaba el arte, la literatura y la música, hasta una utilización poco menos que indiscriminada en expresiones tales como “cultura del ocio”, “cultura de la información”, “cultura juvenil” o “cultura

3 Básicamente coincide el DRAE con la etimología que hizo constar Fernando Corripio en su *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*, aunque este autor considera específicamente latino el origen del término italiano *carnevale* e introduce, por tanto, la flexión de caso en el primer elemento de la expresión: *carnem levare*.

de la hamburguesa". Si acudimos al DRAE, encontramos dos definiciones básicas. Aparece en primer lugar la acepción que se refiere al individuo: "Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico". La segunda es de carácter social: "Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.". En ambos casos, observamos una cierta indeterminación: por una parte, al pensar en la cultura personal, no podemos dejar de incluir su dimensión social; por la otra, cuando hablamos en términos sociales, no debemos hacerlo sólo en el sentido acumulativo, sino que hemos de añadir una dimensión significativa.

[...] «Cultura» es un término impreciso que tiene muchas definiciones contradictorias; nuestra definición es la de un «sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna». La cultura es, en este sentido, parte de un modo de vida, pero no es plenamente identificable con él. (Burke, 1991: 29).

La cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medio de los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida. (Geertz 1987: 88).

Todos los pueblos tienen su cultura, y no hay unas mejores que otras, aunque pueda haber manifestaciones culturales que resulten admirables o reprochables consideradas desde el sistema de valores de otra cultura. Precisamente esa dimensión significativa es la que dota de peculiaridades a una cultura determinada. En un mundo cada vez más globalizado, se observan amplios mimetismos y numerosos "préstamos culturales", pero el fenómeno que conocemos como «globalización» no ha homogeneizado las culturas. Si bien es cierto que en puntos del planeta muy distantes entre sí podemos observar la formación de estilos de vida que comparten un imaginario sustentado por las tendencias musicales, las estrellas deportivas y cinematográficas, así como por la moda y ciertas costumbres alimentarias y de entretenimiento, seguimos sintiendo, generalmente, que pertenecemos a una comunidad determinada porque, al menos, compartimos sus códigos de significación y ciertas dimensiones simbólicas.

En los campos culturales no predomina simplemente la mercantilización y uniformación de bienes y mensajes. Más bien se aprecia una tensión entre las

tendencias homogeneizadoras y comerciales de la globalización, por un lado y, al mismo tiempo, la valoración del arte y la informática como instancias para continuar y renovar las diferencias simbólicas. Pero esta tensión no tiene el aspecto de la antigua oposición entre cultura popular y de élite. Las distinciones se construyen entre quienes acceden a la televisión abierta y gratuita, casi siempre sólo nacional, o quienes poseen cable, Direct TV, antenas parabólicas y recursos informáticos para comunicarse. La disyuntiva entre cultura de élite y popular tiende a ser reemplazada por la distancia entre informados y entretenidos, o entre quienes tienen capacidad de memoria manteniendo el arraigo en culturas históricas (sean cosmopolitas o de tradición local) y quienes se dispersan en el vértigo de consumir lo que los medios comerciales y la moda consagran cada semana y declaran obsoleto a la siguiente. (García Canclini, 2000: 6; web).

Sin embargo, solo podemos conocer las culturas a través de sus realizaciones, de sus textos. En ese sentido, de la misma manera que en el campo lingüístico se selecciona un determinado registro para la producción de un texto, en el campo cultural también existen registros –popular / de élite, tradicional / de vanguardia, local / cosmopolita, de masas / de minorías– que son seleccionados para la creación de un producto determinado. Como en la realización lingüística, está claro que cuanto más “informado” sea el grupo social productor, mayores posibilidades tendrá de elegir el registro.

1.1.1. La cultura popular

Más arriba he afirmado que el Carnaval es una manifestación de la cultura popular y conviene explicar el alcance de esta afirmación. Intentar definir la «cultura popular» resulta una tarea problemática, entre otras muchas razones porque “lo popular” en realidad no es un concepto cultural sino social. Tradicionalmente se ha visto como una categoría opuesta a la cultura de élite, relacionando la producción cultural con una clase social.

Con respecto a la cultura popular, parece preferible definirla inicialmente en sentido negativo como cultura no oficial, la cultura de los grupos que no formaban parte de la élite, las «clases subordinadas» tal como las definió Gramsci. (Burke 1991: 29).

Sin embargo, una cultura producida por las clases subordinadas puede estar perfectamente asimilada a la cultura oficial, no oponerse a ella, sino reproducirla

de manera acrítica. Quizá no se trata, por tanto, de saber únicamente cuál es la instancia productora de una cultura para calificarla de popular, ni tampoco la distinguiremos fácilmente solo por sus contenidos; hace falta algo más.

Cuando los avances tecnológicos en los medios de comunicación pusieron los productos culturales al alcance de la mayoría de la población, se quiso asimilar el concepto de «cultura de masas» al de cultura popular, utilizando el criterio de mayorías y minorías; sin embargo, los agentes que producen y hacen circular los productos culturales de masas están directamente relacionados con la industria cultural y, por tanto, con la lógica económica –y política, sobre todo en el caso de los medios públicos– del sistema, mientras que la masa no crea, se limita a consumir de manera pasiva, se mantiene entretenida.

Por supuesto y sin embargo, la cultura popular sigue existiendo con características propias, como también la elitista y la de masas, todas ellas en pugna por establecer sus valores como hegemónicos. En cada lugar y en cada momento, una de ellas –o, más exactamente, la mezcla resultante que confluye en las acciones de determinados grupos sociales– se instituye como oficial, mientras que la otra o las otras aparecen como secundarias, como no institucionales.

Así como la existencia de una cultura hegemónica excede la cuestión de la pertenencia a un sector social o la instauración de un proyecto de dominación, lo subalterno se nutre de lo dominante, de lo masivo y de lo popular, pero justamente por no estar instituido, la puja por apropiarse de mecanismos que le permitan satisfacer sus demandas y requerimientos sociales, determina a las clases populares a producir cultura y arte en relación a su cotidianeidad, donde lo útil, lo placentero y la solidaridad social conforman valores que intervienen en la construcción de estas formas, pero donde también se encuentran presentes y en proporción relevante, lo lúdico, lo creativo, el goce y el placer estético. (Lobeto, 2004: sin paginar; web).

Desde mi punto de vista, son los procesos productivos los que convierten los productos culturales en populares: *cuando un grupo social, instituido de manera permanente como tal o no, produce cultura al margen de la cultura oficial y la transmite por otros canales de distribución alternativos a la gran industria cultural para satisfacer sus propias necesidades utilitarias, sociales o puramente expresivas, lúdicas o estéticas, estamos ante un proceso cultural popular.*

Producir y distribuir cultura al margen de la cultura oficial no quiere decir que no se utilicen en ella ciertas formas o contenidos oficiales concretos, bien provenientes de la cultura elitista, de la de masas, o bien originados incluso en otros procesos productivos populares; el grupo social procesa a su manera, crítica o acrítica, esas formas y esos contenidos, unas veces para afirmarlos y otras para posicionarse en contra. Tampoco quiere decir que no encontremos más tarde productos de esos procesos reinterpretados a su vez por la cultura oficial y circulando por los canales masivos. Es que, insisto, *no es siquiera el producto lo que hace que una cultura sea popular, es el proceso en sí mismo*; el producto a veces no se presenta con intención de perdurar, sino que se consume en el propio proceso.

La cultura popular se caracteriza, además, por ser resultado de un aprendizaje al margen del sistema, del sistema educativo. Los más jóvenes conocen la tradición y aprenden las técnicas observando a los mayores y participando enseguida ellos mismos en los procesos. Sin embargo, al mismo tiempo, en nuestra época esos jóvenes pueden estar insertos en el sistema educativo y muchos de ellos alcanzar el nivel universitario. Se trata, por tanto, de dos sistemas de aprendizaje complementarios y que se influyen mutuamente enriqueciendo los procesos de creación popular y reinventando la tradición. Así, hoy lo popular no se enfrenta a lo oficialmente culto, sino que lo aprovecha en sus producciones para sus propios fines.

1.1.2. La cultura de Cádiz

En un mundo que culturalmente se debate entre lo global y lo vernáculo, entre lo comercial y lo genuino, o entre lo elitista y lo subalterno, lo que podríamos llamar la “cultura de Cádiz” aparece como un conjunto de significaciones, también contradictorio y paradójico, que no puede ser del todo comprendido a través de la simple observación externa. No pretenderemos aquí explicar la cultura gaditana –inaprensible, en mi opinión, si no la adjetivamos en lo específico y si no la incluimos en otras culturas geográficamente más amplias (la bahía, la provincia, Andalucía, etc.) que también la nutren–, puesto que, posiblemente, en tanto que cultura urbana, ni siquiera es definible como unidad homogénea, sino más bien como aglomerado o entramado de subculturas grupales que mantienen entre sí ciertas relaciones que ha ido conformando el devenir histórico.

Sin embargo, conocer algunos de los tópicos y estereotipos –inevitables en el carnaval y que, por tanto, será necesario ir aclarándolos cuando se requiera– con los

que los propios sujetos culturales se definen a sí mismos o son definidos por otros nos ayudará a entender mejor lo que se dice en las coplas carnalescas, puesto que en ellas encontramos con mucha frecuencia la confirmación o el rechazo de los rasgos distintivos que configuran la identidad gaditana, uno de los posibles resúmenes de esa también posible “cultura de Cádiz”. Así, encontramos coplas que hablan tanto de que los gaditanos son graciosos como de que son serios, conformistas e inconformistas, vividores y trabajadores, y así un largo etcétera de parejas de opuestos; porque esta, como cualquier cultura, también se debate y evoluciona.

*A la oficina del paro fui a ver si me colocaba / y me atendió una muchacha,
/ INEM⁴ se llamaba (¿INEM?); / sería la dueña de aquello / porque vi que su
nombre estaba puesto / mu grande en la fachada. / “Búsqueme usté un tra-
bajito”. / Me dijo INEM que quedaba un puesto de camarero. / “Yo es que
no acepto propinas, / INEM, te soy sincero”. / Entonces me dijo: / “A usted le
vendría mu bien trabajar en Camas”. / Un trabajo en la cama, ¡qué maravilla! /
Pero, qué corte, la cama era un pueblo de Sevilla. / “Le podemos da un cursillo
de torero; / eso está bien porque ganaría mucho dinero”. / No me da miedo el
toro / me da más miedo tener que darle la vuelta al ruedo. / “También tenemo
un puesto de barbero”. / Me lo pensé y no dije sí yo por los pelos. / “INEM,
déjalo ya, hoy no es mi día”. / Me cachi en la mare que a este mundo me trajo,
/ y me fui pa mi casa cabizbajo... / ¡Hay que ver cómo está de chungo el traba-
jo! Los Juancojones⁵ (CH: P), 1998.*

*Mi monitor me ha mandao / como trabajo de Ciencias / una redacción que
explique / lo que entiendo por supervivencia. / Y yo le he puesto un ejemplo
muy sencillo y claro: / el mejor superviviente es el gaditano, / que sobrevive
año tras año / con la amenaza de verse en el paro. / Familias que sobreviven
limpiando una casapuerta / esclavos de una hipoteca; / familias que sobrevi-
ven mientras mariscan y pescan / comiendo en casa la suegra; / chavales que
tienen un título colgao / y sobreviven de chapuses⁶ indignaos; / supervivien-
tes como mi padre, / que espera que de Astilleros lo llamen, / pero se va de
madrugá / en busca de un jornal / y tiene los riñones rotos, / pa que luego un
carajote⁷ / pueda decí a su antojo, / como una gracia, que en Cai somos flojos.
De tienda en tienda (CH: P), 2012.*

4 Con pronunciación similar a la que tiene “Inés”.

5 Así se denomina en Cádiz a la “persona perezosa, desganada y lenta” (Payán, 2005).

6 Dice Payán (2005) que “el habla gaditana diferencia *chapú*, ‘obra o labor de poca importancia’, de *chapuza*, ‘obra mal hecha’.

7 Según Payán, “tonto, el que se pasa de bueno”, pero tiene también un uso similar al de imbécil, gili-pollas.

González de Posada (2001; Actas, 2003) enumera aquellos aspectos que considera las raíces de lo que él denomina “lo gaditano”: el mar (lo comercial, lo militar y la ingeniería de Astilleros); la singularidad en el contexto andaluz (sin señoritos ni problemas sociales propios del agro) –ahora lo andaluz se cuele en Cádiz, aclara, pero con una gran lentitud–; la América española, y una sociedad culta, abierta al progreso, que asume la libertad como valor máximo. El autor resume, además, las constantes históricas de “lo gaditano” tal y como aparece en las coplas de carnaval. “Cádiz ciudad, Cádiz isla, Cádiz bahía es el centro del golfo de su nombre”. Fenicios, cartagineses, romanos; cuando acaba lo marítimo, con los godos y los árabes, se anula Cádiz. A partir del Descubrimiento, Cádiz comienza a renacer y abre rutas hacia Canarias, África y América; en Cádiz surge, entre otras cosas, la estructura de la casa comercial, distribuida en torno a un patio, que se generaliza en Canarias y en América. Cádiz llega al siglo XVIII siendo la ciudad europea más fortificada, “como corresponde a su condición de emporio económico y de altísimo valor estratégico y político”, donde después se recluyó la España de las Cortes constitucionales de 1810 a 1812, germen de la independencia de la América española.

Antonio Martínez Ares es un autor fundamental en el Carnaval de Cádiz⁸ y muy buen conocedor de la sociedad gaditana y de la subcultura del carnaval. Las siguientes declaraciones, recogidas en una entrevista privada con él, nos dan algunas claves para comprender una parte importantísima de otros aspectos simbólicos de la cultura que nos ocupa:

La sociedad gaditana entiendo que es una silla que se sustenta en tres patas; no en cuatro, en tres: el Cádiz Club de Fútbol, la Semana Santa y el Carnaval. No hay más. El resto, la cuarta patita que falta, puede ser la playa, las puestas de sol, las vueltecitas gaditanas, lo que tú quieras, una pata muy complicada, una pata multiusos; pero las tres son esas. Hay una amplísima

8 Se retiró de la fiesta en 2003, con tan solo treinta y seis años de edad, pero después de veinte años de participación en el COAC, donde consiguió cinco primeros premios de entre las catorce veces que su comparsa fue finalista. A pesar de que él veía su retirada como definitiva, y así lo declaró en innumerables ocasiones, el público del carnaval ha seguido esperando su regreso al mismo tiempo que ya considera su obra como clásica. El 15 de junio de 2015, sin embargo, Martínez Ares anunció su vuelta al carnaval y al COAC para 2016; la noticia tuvo tal repercusión que superó con creces el protagonismo que, en esos días, había alcanzado José M^a González como recién elegido alcalde de Cádiz después de veinte años de Teófila Martínez como regidora municipal (ver, por ejemplo, Porquicho y también Márquez en el diario digital *Cádiz Directo*, 15-6-2015). En julio de 2015, ya se anunciaban actuaciones de su nueva comparsa, *Los cobardes*, en Sevilla capital y otros pueblos de su provincia para febrero de 2016 (*El viejo lavaero web*).

cantidad de gente que es seguidora de la Semana Santa; hay un número, no sé cuál, pero enorme, de cadistas⁹ y tampoco te puedo decir cuántos; pero sí te puedo asegurar que hay una proporción muy grande de gaditanos que se sienten carnavaleros y que participan de la fiesta de una manera u otra. Pienso que en una familia es muy difícil que no haya un miembro que esté vinculado al carnaval: puede estar el padre, que no le guste; la madre, que no le guste; la abuela, que no le guste; el abuelo, que no le guste; el hijo, que tampoco; pero llega el sobrino y resulta que el sobrino sale en una infantil. Y ya la hemos cagao porque en la familia ya está el virus. Yo creo que sí, que hay una gran mayoría, que luego, curiosamente, participa de las otras dos manifestaciones, que también está en la Semana Santa y en el Cádiz.

El *gadita*¹⁰ es el personaje tópico, popular y castizo que representa precisamente esta idea, que pertenece a esas tres subculturas grupales que se entremezclan en la cultura gaditana. Pedro Payán (2005: 118) dice de él, entre otras cosas:

Al *gadita* de verdad lo mismo le interesan las fiestas de la ciudad (Carnaval, Semana Santa, etc.) que todos los temas y cuestiones que repercuten en la misma. Es decir, que se alegra hasta el repelucio de la emoción por las cosas buenas que aquí pasan, y que le duele hasta la rabia o la tristeza las cosas malas que nos afectan.

Y son abundantes las referencias en las coplas:

Y este niño, / gadita gadita como el que más, / sabe de carnaval / sabe el Carranza¹¹ animar; / él sabe de cargar¹², de pescar, mariscar... / Hijo mío, / a ver cuándo aprendes lo que es cotizar. La familia real (CH: Pre.), 2014.

Hemos de suponer, por tanto, que todos los *gaditas* están relacionados con el Carnaval de una u otra manera; pero no todos los carnavaleros se consideran *gaditas*, incluso muchos de ellos rechazan a ese tipo de personajes populares por considerarlos fundamentalistas culturales. Así, el término que los designa tiene connotaciones de valoración positiva o negativa dependiendo de quién lo utilice y en qué tono y contexto.

9 Seguidores del Cádiz CF.

10 Juan José Téllez Rubio (2008) ha publicado un ensayo sobre este estereotipo cultural gaditano.

11 El estadio Ramón de Carranza, del Cádiz CF.

12 Llevar un paso de Semana Santa.

Ses sencilla, ses hermosa / la vida de un gadita reconcentrado, / yo diría que es curiosa / y digna de un estudio detallado. / Llega septiembre / y se mete en su cueva / como si fuera un cangrejo moro / y ya de esta tierra / no habrá quien lo mueva / porque lo primero son / los ensayos de su coro. / En esta coyuntura / estará la criatura / más de cinco meses / hablando solo / de carnaval, / cinco meses / que de Cádiz no se mueve / aunque la parienta quiere / que la lleve antes de Reyes / al Toys "R" Us. / Y por fin llega febrero, / la fiesta grande; / ya es un artista, / canta por Cádiz, / Cádiz, Cádiz, / se parte el pecho, / Caleta aayy... / Y así cuarenta días / tirando todavía / se cae en Semana Santa / y sale de maniguetta¹³ / en esa cofradía que / se recogen a las tantas. / ¿Todo por qué? / Todo por Cádiz, / Cádiz, Cádiz, / se parte el pecho, / Greñúo¹⁴, aayy... / Tiene el pecho destrozao. / En mayo las comunión, / en junio llega el verano, / cualquiera / saca ya de este rincón / a este pedazo de gaditano; / que es lo que él dice: / "¿Dónde se va a vivir mejor, / con más gusto y paladar / que en esta bendita tierra, / cuna de la libertad, / que venció a Napoleón / y hasta Carlos Cano / le escribió una famosa habanera?". / Ya está aquí otra vez septiembre, / el gadita reconcentrado / se mira mucho el ombligo, / no le toques sus tópicos / que se mosquea contigo. / El gadita reconcentrado vive así / de esta forma tan particular, / es simple, pero es feliz / y no quiere conocer nada más / y no quiere conocer nada más que Cádiz, / Cádiz, Cádiz, / Cádiz. Los Dráculas (CLL: P), 1998.

Muchas son las consideraciones contrarias a la simplificación de la cultura gaditana en torno a esos tres elementos; el caso es que se tienen en cuenta de manera general aunque sea para negarlos. El titular de una entrevista con el candidato de Por Cádiz sí se puede, José M^a González, actual alcalde de Cádiz, realizada unos días antes de que tuvieran lugar las elecciones municipales, resumía sus palabras de esta manera: "Es un error simplificar el ser gaditano a Carnaval, Semana Santa y Cádiz CF... reunimos todas las etapas de la cultura occidental" (Rodway, *Diario Bahía de Cádiz*, 22-5-2015, web). Por supuesto que tan solo se trata de tópicos, pero, aun teniéndolo presente, aquí los utilizamos basándonos en su generalización según aparecen en las coplas de carnaval.

En resumen, en Cádiz, la identidad cultural contenida en los tópicos del *gaditanismo* se asienta sobre tres pilares principales: el Cádiz CF, la Semana Santa y el

13 Portador de un paso de Semana Santa que soporta la prolongación de un palo lateral y colabora con el capataz marcando el paso de los cargadores –cargaos– mediante los golpes de la horquilla.

14 El popular Jesús Nazareno del barrio de Santa María.

Carnaval. Sobre esas tres bases confluyen, de una manera u otra, los sentimientos identitarios de la mayoría de los habitantes de la ciudad; así, por ejemplo, el coro *Los picaos* (2015) aparecía en el escenario del teatro Falla dividido en tres grupos que representaban a cadistas, cofrades y carnavaleros mostrando sus diferencias, pero también aquello que les resultaba común, su amor por Cádiz. El carnaval tiene, sin embargo, la capacidad de verbalizar los componentes psicosociales de los tres pilares, de manera que los resume y los glosa.

Nos conformamos aquí con acercarnos a esa cultura popular que tiene al carnaval como una de sus formas de expresión simbólica, que lo realiza como texto cultural; es decir, observaremos una subcultura producida por lo que en Cádiz se denomina el «mundo del carnaval», aglomerado social de carácter interclasista cuyos integrantes, como hemos visto, pueden formar parte, al mismo tiempo, de los grupos sociales que crean y mantienen también otras subculturas locales. Está claro que lo que observemos en esta subcultura carnalesca nos proporcionará información, a su vez, sobre esa hipotética cultura de Cádiz.

Por otra parte, generalmente se ha relacionado lo popular con lo local y el carnaval posee esos dos rasgos característicos; la globalización de las comunicaciones, sin embargo, también relativiza el concepto de «lo local», entendido en este caso como la experiencia cotidiana de las situaciones cara a cara, de inmersión, de proximidad. La tecnología de la que disponemos permite, por una parte, vivir a larga distancia experiencias que en otro sitio o en otro tiempo pueden ser consideradas locales –experiencias sustitutivas, pero muy parecidas a las interacciones cara a cara– (charlar, compartir imágenes) y, por otra, permite vivir junto a otras personas experiencias organizadas globalmente (un evento mediático realizado y transmitido de manera conjunta desde varias ciudades, por ejemplo). Esta situación facilita la extensión del carnaval, un fenómeno local que actualmente puede ser conocido y seguido desde cualquier punto del planeta, y correlativamente también condiciona la creación de las coplas, como veremos más adelante.

Yo es que alucino con estas nuevas tecnologías / el messenger te permite otra forma de vida: / yo por las noches echo un ratito con mis colegas / como si estuviera en la plaza España o en la Alameda. / Nos intercambiamos las fotos y chateamos entre nosotros, / comparto audio y comparto vídeo en unos minutos; / qué pena que en internet no puedan pasarse ni las litronas ni los canutos. El retonno de los Amaya (CLL: C), 2008.

Pero no es posible hablar de una cultura sin referirse también a ciertos aspectos que la delimitan y le dan cohesión:

Desde el punto de vista genético, la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios. Uno de ellos es la lengua natural, utilizada por el hombre en el trato cotidiano. Su papel en todas las construcciones secundarias de la cultura es evidente y no necesita aclaraciones. [...] Menos evidente es la naturaleza del segundo lenguaje primario. Se trata del modelo estructural del espacio. Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de este en «propio» y «ajeno» y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. (Lotman, 1996: 83).

En el caso que nos ocupa, a primera vista parecen estar bien delimitados esos dos lenguajes primarios. Sobre el primero de ellos no es pertinente la discusión para nuestros objetivos: la **lengua** natural sobre la que se desarrolla esta cultura –o subcultura– de la que nos ocupamos es el español, el español de Andalucía, pero más concretamente es «el habla de Cádiz». El dialectólogo gaditano Payán Sotomayor ha publicado numerosos trabajos sobre el habla andaluza en general y sobre la de Cádiz en particular; distingue este autor entre el habla de Cádiz ciudad y la de su provincia y les dedica estudios separados. Al caracterizar el habla de los gaditanos Payán afirma:

En ella se puede admirar un sentido práctico inconsciente, de admirados recursos ignorados por los mismos que a cada paso los usan en el habla cotidiana, la infinita serie de variantes, de matices, de creación poética, me atrevería a decir. Y eso que hemos de prescindir obviamente de la sugerencia en gestos, tan grande y matizada en los gaditanos. (2005: 26).

El segundo lenguaje primario de la cultura del que habla Lotman, el **espacial**, vemos por los estudios de Payán que podría ser delimitado incluso desde bases lingüísticas. Pero, como advertíamos anteriormente, solo se puede hablar de la cultura de Cádiz como un entramado de subculturas grupales y no como una unidad homogénea, ni siquiera en su aspecto espacial, en el que también sería necesario hacer distinciones.

Así, conviene advertir que en el imaginario colectivo gaditano se concibe la ciudad territorialmente de forma dual. Si en Budapest dos ciudades se unieron por el Danubio, en Cádiz la ciudad se considera dividida por las Puertas de Tierra: de

un lado, el casco antiguo, conocido también como “centro”, pues aunque no lo sea en sentido geográfico, sí fue históricamente, y aún lo es, centro administrativo y comercial; del otro, el moderno ensanche, extramuros, denominado de manera general Puertas de Tierra –o, más habitualmente, “Puertatierra”–, que es donde vive la mayor parte de la población. El centro histórico es el Cádiz por antonomasia, hasta el punto de que, por ejemplo, si los habitantes de Puertatierra tienen que desplazarse al casco antiguo, dicen que van “a Cádiz”; a su vez, los gaditanos del centro dicen que viven en “Cádiz Cádiz” y llaman “beduinos” a los de Puertatierra. El centro de las ciudades, y no el extrarradio, es generalmente la zona con mayor potencial identitario para los ciudadanos; así pues, son los habitantes del centro, por el hecho de serlo, los principales depositarios del sentimiento de gaditanismo, de orgullo local, y este hecho es motivo de jactancia para unos y de burla para otros. En 2004, una chirigota callejera, cuyos componentes vestían de piconeros o goyescos (traje típico de Cádiz), llevaba el nombre de *Los de Cadi Cadi, centro centro, de Puertatierra pa entro*, en referencia paródica a esa idea; en 2000, el coro oficial *La frontera* representaba el enfrentamiento entre los dos sectores de Cádiz. Sin embargo, también en el carnaval se afirman los auténticos límites de la ciudad:

El silencio de la oscuridad / va cubriendo de sombra y siluetas / de Puntales a la catedral / y desde Cortadura hasta la Caleta. La madrugada (CO: Pop.), 2011.

Incluso podemos encontrar en las coplas otras visiones del asunto; por ejemplo, la queja de los habitantes del centro por el distanciamiento de los de extramuros:

Aunque parezca extraño / y sin razón ninguna / estamos divididos los gaditanos / en la forma de pensar. / Los de Puertas de Tierra / cuando al hablar de Cádiz / parece que ellos fueran, / siendo de Cádiz, / de cualquier otra ciudad. / Es triste pero cierto / y no tiene fundamento / de que hablen como extraños / del Cádiz castizo y viejo. / Vamos a Cádiz ellos dicen / equivocada manía / como si Puertas de Tierra / fuera otro pueblo de cercanía. / Eso debe perderse por múltiples razones / porque Cádiz no es solo / ni Santa María ni los Callejones, / empieza en Cortadura y ya todo es grandioso / también el Cerro el Moro / Puntales y Trille son maravillosos. / Aunque bien lo sabemos / que son tan gaditanos / como el que más. / Pero debe olvidarse / porque resulta extraño y poco familiar, / porque todo eso es Cádiz Taza de Plata / la que llevamos en nuestros corazones / y gaditanos somos todos hasta rabiá. Los rumberos (CP: P), 1974 (Romero Varo, 1998: 58).

Pero en el caso de la cultura de Cádiz, además de los dos lenguajes primarios a los que se refiere Lotman, hay un tercer elemento que también la delimita y le da cohesión; se trata del **humor**. El humor es un componente de las culturas y se muestra diverso en cada una de ellas; en palabras de Jordi Costa (2010: 22), “al mismo tiempo que se legitimaba el concepto de globalización, se constataba que, en el humor, no hay esperanto posible”. Por otra parte, en unas culturas el humor ocupa un lugar más importante que en otras como rasgo definitorio. En Cádiz, el humor es una característica esencial de la manera de ser de gran parte de sus gentes – aunque hay quien pueda ver solo un tópico en ello– y sus manifestaciones son una constante de la vida cotidiana, más frecuentes incluso que en el resto de Andalucía, donde ya resulta un distintivo importante.

El humor considerado como un estado de ánimo, es universal y pertenece al terreno de lo individual, de lo subjetivo. En este sentido, puede ser entendido de manera positiva o negativa, puesto que lo mismo nos instala en la alegría que en la tristeza y lo hace de forma ocasional o incluso permanente; en este último caso, ya hablaríamos con mayor exactitud de índole o carácter, tal y como define el DRAE el humor en su primera acepción. Pero cuando utilizamos la palabra “humor” en este sentido, la acompañamos generalmente de un adjetivo –“malo”, “bueno”– que indica el signo de ese estado de ánimo. Sin embargo, si observamos el uso más generalizado que hacemos de la palabra “humor”, nos damos cuenta de que lo más frecuente es que la entendamos con un matiz positivo, tal y como María Moliner la define en su cuarta acepción en el *Diccionario de uso del español*:

4. Con referencia a las personas y a lo que dicen, escriben, dibujan, etc., cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia.

La realidad tiene una vertiente ilógica, extravagante, que no siempre percibimos y que nos sorprende en el instante en que se manifiesta. Cuando la descubrimos, ya sea porque de pronto se evidencie, por nuestra propia capacidad para captarla o porque alguien nos la muestre, es muy frecuente que nos sintamos movidos a la risa porque nos hemos enfrentado con el lado cómico de las cosas.

Se dice que es *cómico* todo aquello (personas, cosas, hechos, dichos...) que muestran capacidad de divertir o de excitar la risa, incluso si no tenía intención inicial de hacerlo. Y digo bien: que *muestra* tal capacidad, y no que

simplemente la posee. En lo cómico (sust. o adj.) trasladamos la comicidad del terreno de la abstracción al de la realización. (Vigara Tauste, 1994: 17-18).

Esa capacidad individual para captar el matiz cómico de la realidad la llamamos "sentido del humor" y gracias a él podemos suavizar o incluso evitar las emociones y los sentimientos negativos. Percibir lo cómico nos hace reír y la risa es la manifestación fisiológica de una visión catártica de la realidad; pero la risa tiene distintos grados, que van de la leve sonrisa a la carcajada abierta, de la misma manera en que lo cómico presenta también distintas categorías. El sentido del humor no siempre nos conduce a la risa; se trata muchas veces, como decimos, de un mecanismo de defensa ante los aspectos negativos de la vida que nos permite mitigar el dolor y el temor.

Pero cuando hablamos del sentido del humor, nos referimos a él generalmente tratándolo como una actitud pasiva, desde el punto de vista de la percepción; en cambio, decimos "humor" cuando aludimos a la comunicación de lo percibido o de lo elaborado, aunque utilicemos también el término "humorismo" para el terreno de lo elaborado, de lo no espontáneo. Así, en términos de Vigara Tauste (1994), el humor es "*actitud en acción*". No hay que olvidar que el humor es, por tanto, una consecuencia del sentido del humor.

A lo largo de toda la historia del pensamiento, el humor y lo cómico han sido analizados desde distintas perspectivas, desde la filosofía, la literatura o la psiquiatría entre otras, pero apenas existen conclusiones aceptadas comúnmente en torno a estos conceptos.

De la exploración de las conclusiones filosóficas se desprenden al menos dos percepciones significativas: lo cómico es un *componente cognoscitivo* de la experiencia y, por otro lado, la incongruencia entre el hombre que siempre busca el orden y las realidades desordenadas del mundo empírico. Dicho de otra forma: *el hombre se encuentra en un estado de discrepancia cómica con respecto al orden del universo*. Por eso Don Quijote es una encarnación tan potente y perdurable del espíritu cómico. (Berger, 1997: 77).

Lo cómico evidencia la capacidad de hacer reír; se trata de una cualidad. El sentido del humor facilita la percepción y la experiencia de lo cómico, mientras que el humor hace posible, además, su expresión, su comunicación; en este sentido, el humor equivale a la gracia. Y es el humor, la gracia, la "*actitud en acción*", el componente de la cultura de Cádiz al que nos estamos intentando acercar. A pesar de

tratarse de una capacidad individual, cuando nos situamos ante la suma de muchas individualidades con similares características que se mantiene en el tiempo en un lugar concreto, hemos de considerarla una actitud social, cultural.

José Antonio Marina (1995) dice que en sus investigaciones ha podido comprobar que el ingenio es –y lo subraya– un proyecto existencial, un sistema de vida que juega con el lenguaje y con la lógica; considera el humor como una de las especies del ingenio. Cuando se convierte el idioma en un juguete, añade, contradice todas las reglas del buen decir –refiriéndose a las máximas de Grice– porque le atrae lo superfluo, lo falso, lo equívoco y lo impertinente. Observa, además, la especial relevancia del ingenio en las hablas castizas y en el argot.

En Cádiz, el humor es una forma de ver y afrontar la vida, una auténtica filosofía que se hace patente a cada momento a través del lenguaje verbal: cuando el camarero de un restaurante nos ofrece con guasa “unas hortalizas licuadas con frutos de la granja” (salmorejo) o un “filtrador de plancton pelágico con frutos del campo aliñados” (la típica caballa con piriñaca), nos está dando una perspectiva distinta sobre lo que vamos a comer; incluso podemos llegar a interrogarnos sobre cómo consideramos la diversidad de lenguas ante una hamburguesería que se llama Menoc Donald, o sobre nuestra propia lógica y cordura cuando vemos dos pequeñas pizarras junto a la puerta de una tienda de alimentación, en la primera de las cuales dice: “Hay hielo frío”, y la segunda añade: “No te rías, también lo tenemos caliente (solo por encargo)”.

El humor es un principio etnológico completamente incardinado en la manera de vivir de los gaditanos y no es extraño que muchos hayan hecho de él un arte. Incluso la palabra “arte” aparece en el registro coloquial cuando algo les hace reír o consideran que tiene gracia: “¡Qué arte!”. Hernández Guerrero (1992; Actas, 1994) observa múltiples analogías entre las nociones de arte y de humor:

Las dos manifestaciones provocan sorpresa, las dos constituyen un lenguaje, las dos tienen como finalidad deleitar y aprovechar, las dos imitan la realidad recreándola. La noción y el funcionamiento del humor se pueden describir y analizar mediante el empleo de los conceptos y de categorías de la Poética y de la Retórica: humor e inverosimilitud, humor e imitación, humor y catarsis... (57).

Según Berger (1997), lo cómico es una forma de percepción que se da en cualquier ámbito posible de la experiencia, y es universal, aunque varíe de una cultura

a otra. Se parece al mundo de los sueños, a la experiencia de lo estético y de la sexualidad. La realidad cotidiana predominante se defiende contra la amenaza de quedar borrada por esas otras realidades.

En este sentido, las realidades cómica, estética y sexual son subversivas, potencialmente al menos. Si se permite que emerjan con toda su fuerza, pueden llegar a contaminar con su lógica "extraña" las preocupaciones serias de la vida cotidiana. (39)

[...] La experiencia de lo cómico es orgiástica [...] en el sentido metafórico de que une lo que la convención y la moral querrían mantener separado. Derriba todas las pretensiones, incluso las de lo sagrado. Lo cómico es peligroso, por lo tanto, para cualquier orden establecido. Es necesario controlarlo, mantenerlo recluido dentro de un enclave de algún tipo. Podría decirse que la comedia como arte escénica ya es uno de esos reductos de contención de la experiencia de lo cómico [...] (46).

Si uno de los rasgos distintivos de la cultura de Cádiz es el humor, la necesidad continua de la experiencia y la expresión de lo cómico, como regocijo, pero también como defensa ante el dolor, parece lógico que la principal manifestación festiva de la ciudad sea el Carnaval. Y si el vehículo principal de expresión del humor en esta ciudad es el lenguaje verbal, el correlato lógico es que se trate de un carnaval de la palabra, de las coplas. Bajtin (1987; 2003) da una explicación de la naturaleza compleja del humor carnavalesco desglosándola en sus distintos aspectos y advirtiendo que es ante todo un humor festivo; esta explicación es perfectamente aplicable a la naturaleza del humor del carnaval de las coplas:

- No es individual sobre un hecho aislado, es patrimonio *del pueblo*; todos ríen.
- Es *universal*, contiene todas las cosas y toda la gente (incluida la que participa en el carnaval), el mundo entero parece cómico.
- Es *ambivalente*, alegre, pero "burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez". (13).
- Tiene un carácter utópico y de cosmovisión, dirigida contra toda idea de superioridad.
- Es un error interpretarla dentro del espíritu de la literatura cómica moderna, bien como un humor satírico negativo, bien como una risa destinada a divertir, sin profundidad ni fuerza.

También insiste Bajtin en que el humor carnavalesco, la burla, la ironía, el placer, lo sicalíptico y lo escatológico como expresiones de lo popular, son el enemigo más peligroso del poder. La risa es transgresora y encierra la fuerza de un contrapoder, de una contracultura; pero también es catártica y, como decimos, permite suavizar el dolor. Tomemos como ejemplo uno de los problemas seculares de Cádiz: el paro.

Mucha gente dice / que con nosotros los andaluces / no hay un gachón que pueda entenderse / porque cuando hablamos / no pronunciamos correctamente / y nos comemos siempre la ese. / Y hay algo más / que no sabrán / los que defienden tal comentario / y es que si seguimos / con este paro / dentro de poco nos comeremo el abecedario. Los cruzados mágicos (CH: C), 1981.

Hoy todos los padres, cosa normal, son muy pejugueras / con los defectillos que su criatura pueda tener; / le ponen un parche si el niño dobla el ojo pa fuera / y, si tuerce la cadera, / le colocan un corsé, / y para los dientes / se le implanta un corrector. / Que su hijo dé una imagen excelente, / que no vaya a acomplejarse de mayor. / Y es por eso que aquí en Cádiz, tomen nota, / criamos a los paraos más derechitos de toda Europa. Los fantasmas (CLL: C), 2001.

Aunque los tratamientos de los temas son muy diversos en el carnaval, en estas coplas podemos observar cómo la ironía permite la denuncia del problema, la expresión de un punto de vista; pero la risa, por su carácter ambivalente, consigue también mitigar las consecuencias negativas del hecho que se denuncia, sobre todo porque incluye en la burla a los mismos que se ríen. Se trata de una risa en la que hay mucho más que diversión.

Claro que también el conocimiento de la vertiente ilógica de la realidad a la que antes nos referíamos nos puede provocar el llanto porque nos hayamos topado con su cara trágica y no queramos –o no podamos, o no debamos– sustraernos a ella mediante la risa. El arte en general y la literatura en particular –la poesía sobre todo– nos muestran a través de sus propios lenguajes ese otro lado de las cosas, tanto en sus aspectos cómicos como trágicos, desde una perspectiva más o menos cercana a la frontera de lo razonable; pero lenguaje y pensamiento son patrimonio de todos los humanos, así que no es extraño encontrar también en la vida cotidiana expresiones –verbales y no verbales– que evidencian esa vertiente poco explorada de la realidad, que incluso rompen el límite entre realidad e imaginación. Son expresiones que solo desde una mentalidad estrictamente academicista podemos resistirnos a considerarlas artísticas. Así que el humor en el carnaval de las coplas no

es el único punto de vista desde el que se nos muestra la realidad, sino que corre en paralelo con la emotividad y los sentimientos. Ninguna de las dos perspectivas es superficial, vana o blanda, muy al contrario, ambas son profundas, críticas y cargadas de fuerza.

En resumen, consideramos aquí la «cultura» como un sistema de códigos y significados compartidos por un grupo social y llamamos «cultura popular» a los procesos de producción y distribución cultural que tienen lugar al margen de los canales oficiales. A su vez el Carnaval, como expresión de la cultura popular gaditana, tiene el humor verbal como principal –aunque no única– perspectiva comunicativa y está sustentado por un grupo social específico integrado básicamente por habitantes de la ciudad de Cádiz –a los que se suman por mimetismo dentro de la propia ciudad otros de otras localidades, sobre todo del entorno de la bahía– a los que denominaremos “carnavaleros”.

1.2. LA FIESTA

Cuando hablamos de Carnaval, nos referimos, en primera instancia, a una fiesta ligada a un momento del año. Sin embargo, como nuestro objeto de estudio no es la fiesta en sí misma sino la manifestación que venimos denominando «carnaval de las coplas», la expresión con características genéricas que tiene su origen y desarrollo en el seno de esa fiesta, se nos plantea un problema de ambigüedad en la nomenclatura que necesitamos resolver para distinguir ambos conceptos en esta exposición. Así, venimos utilizando la palabra “Carnaval”, con mayúscula, cuando hacemos alusión a la fiesta y su tiempo, mientras que aparece en minúscula cuando nos estamos refiriendo al concepto, pero también al género de las coplas.

La fiesta de Carnaval es el motivo y, además, el contexto de la creación y transmisión de las coplas. El sustantivo “fiesta” está definido en el DRAE (22ª edición) en sus tres primeras acepciones como la celebración de uno u otro tipo de solemnidad y, en la cuarta, como diversión y regocijo. La quinta y la sexta de las definiciones de este vocablo incluidas en dicha edición del DRAE, que nos interesan en este caso por hacer alusión también al aspecto social de la fiesta, aparecen enmendadas en la 23ª edición. Los cambios introducidos en la sexta acepción no varían el sentido de la misma –“6. f. Reunión de gente para celebrar algún suceso, o simplemente para divertirse”. (22ª ed.) / “6. f. Reunión de gente para celebrar algo o divertirse”.

(23ª ed.)–, solo parece que optan por una forma más abreviada. Sí resultan algo más significativos los cambios introducidos en la quinta acepción –“5. f. Regocijo dispuesto para que el pueblo se recree”. (22ª ed.) / “5. f. Conjunto de actos organizados para la diversión o disfrute de un grupo o de una colectividad”. (23ª ed.)–, sobre todo porque, además de actualizarse el vocabulario utilizado, se sustituye “el pueblo”, concepto demasiado amplio y difícil de determinar, por “un grupo” o “una colectividad” como sujetos de la fiesta. Será con el sentido de esta quinta definición renovada con el que hablaremos de la fiesta en este estudio, por sus alusiones sociales y por sus referencias, por un lado, a la diversión y, por otro, a la organización de actos.

El Folclore y la Etnografía con ánimo descriptivo, aunque desde distintas perspectivas, junto a la Historia indagando en el origen y la diacronía, han venido observando en nuestro país el fenómeno festivo desde finales del siglo XIX; investigadores como Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*, Cels Gomis i Mestre o José Miguel Barandiarán, entre otros, con sus trabajos recopilatorios del panorama festivo en Andalucía, Cataluña y País Vasco respectivamente, están en la base de los estudios posteriores sobre las fiestas –sobre todo a partir de la década de los 80 del pasado siglo, con la revitalización de las fiestas urbanas que la emigración a las ciudades había traído consigo y con las nuevas necesidades de afirmación identitaria que impulsó la democracia– que se intensifican más tarde aún en el ámbito académico, tanto en el campo de la Antropología como en el de la Sociología¹⁵, estudiando las fiestas concretas, la primera, e intentando definirlas de manera global, la segunda.

La siguiente definición de Homobono Martínez (2004: 34, web), en su complejidad, nos permite observar un buen número de la gran diversidad de aspectos que es necesario tener en cuenta al hablar de las fiestas.

Se ha definido adecuadamente la fiesta como un hecho social total, en términos de Mauss; una celebración cíclica y repetitiva, de expresión ritual y vehículo simbólico, que contribuye a significar el tiempo (calendario) y a demarcar el espacio. Se sitúa en oposición al tiempo ordinario y a la vida cotidiana, y establece una relación dialéctica, paradójica y contradictoria, entre lo sagrado y lo profano, la ceremonia –religiosa o cívica– y lo lúdico, la celebración y la

15 Para conocer el estado de la cuestión del estudio de la fiesta en España desde la perspectiva social en los comienzos del siglo XXI, véase, por ejemplo, el artículo de Antonio Ariño Villarroya y Pedro García Pilán (2006, web) “Apuntes para el estudio social de la fiesta en España”.

rutina, las pautas de institucionalización y de espontaneidad, la liturgia y la inversión, la trasgresión y el orden, la estructura y la *communitas*, las dimensiones de lo público y de lo individual. A través de ella, un agregado social entra en contacto con las fuentes últimas de su identidad y reconstruye la experiencia de comunidad imaginada, mediante la actuación de grupos específicos como agentes del ritual festivo. Evidenciando y exaltando identidades y religaciones, contribuye a la toma de conciencia y a la creación de identidad colectiva. La fiesta, mediante la eficacia de la acción ritual, está dotada de ese poder configurador de la realidad, y no por simbólica deja de tener efectos sociales, económicos y políticos. Potencial que no ha perdido en las sociedades multiculturales y globalizadas de la modernidad tardía, ya que vehicula la expresión de identidades heteróclitas.

Revisaremos en su momento, desde luego, los aspectos festivos del Carnaval en relación con el tiempo y el espacio, también en cuanto a los diversos vínculos que es capaz de establecer de forma dialéctica y a veces paradójica, y en cuanto a sus procedimientos simbólicos para diseñar y expresar su propia representación de la identidad colectiva. Sin embargo, esto no será suficiente, puesto que nuestra observación del Carnaval de Cádiz nos obliga a tener en cuenta que la fiesta, en tanto que acto social, es intrínsecamente un fenómeno comunicativo.

Los estudios de las ciencias sociales sobre las fiestas –tanto los que abordan casos concretos, como los de tipo teórico o los que combinan ambas posiciones– además de analizar ampliamente sus ámbitos, funciones, significados, rituales, etc., han dado un sinnúmero de definiciones del fenómeno, unas nacidas de la perspectiva individual de un autor y otras, de la reflexión plural de encuentros entre investigadores, en muchos casos de tipo interdisciplinar, y de publicaciones colectivas como la obra ya clásica coordinada por Honorio M. Velasco Maíllo, con trabajos de Salvador Rodríguez Becerra et al. (1982), *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*, nacida precisamente de un ciclo de conferencias sobre el tema. Desde la perspectiva de la Teoría y Metodología de la Comunicación, Miguel Roiz (1982: 102-103) propone una definición en “Fiesta, comunicación y significado”, ensayo incluido en la citada obra, que se acerca a los requerimientos de nuestra perspectiva de estudio porque parte de la idea de que la fiesta es un fenómeno social comunicativo.

Podríamos así definir la fiesta con carácter sociocultural, acentuando ligeramente su carácter comunicativo como:

«Una serie de acciones y significados de un grupo, expresadas por medio de costumbres, tradiciones, ritos y ceremonias, como parte no cotidiana de la interacción, especialmente a nivel interpersonal y cara a cara, caracterizadas por un alto nivel de participación e interrelaciones sociales, y en las que se transmiten significados de diverso tipo (históricos, políticos, sociales, valores cotidianos, religiosos, etc.), que le dan un carácter único o variado, y en los que la práctica alegre, festiva, de goce, diversión e incluso orgía, se entremezclan con la práctica religiosa e incluso mágica, cumpliendo determinadas funciones culturales básicas para el grupo (cohesión, solidaridad, etc.) y con carácter extraordinario, realizado dentro de un periodo temporal, cada año por ejemplo».

Aunque las fiestas no tienen un único significado, sino que son más bien polisémicas porque comunican significados de tipo social, económico, lúdico, ideológico o estético, una de sus funciones más importantes, y que ha sido unánimemente admitida por los investigadores desde que en 1912 fuera enunciada por Durkheim (1982), es la de expresar la identidad colectiva y el grado de integración comunitaria e incluso hacer que cualquier otro significado transmitido haya que relacionarlo con esa identidad colectiva. Generalmente se utiliza la denominación de «identidad» para referirse a los procesos de conciencia de diferentes grupos sobre su origen o desarrollo cultural común. Las fiestas son rituales a través de los cuales los grupos proclaman su entidad hacia el exterior, mientras mantienen y desarrollan su identidad en su propio seno mediante un doble proceso de comunicación, externa e interna respectivamente.

La identidad se concibe generalmente como estable y permanente en el tiempo, como algo asimilable a la tradición; sin embargo, tradición e identidad colectiva están sometidas a cambios en constante pugna con la conservación y son capaces de incorporar novedades de mayor o menor importancia, no son inmutables; ni siquiera son objetivas, sino que depende de quién las defina, incluso pueden estar manipuladas o llegar a ser inventadas en épocas de crisis cultural. En todos los casos, identidad colectiva y tradición dicen basarse en su propia historia, utilizan la memoria colectiva como forma de legitimación, aunque, como sabemos, la memoria colectiva es altamente selectiva, no demasiado rigurosa y muy reinterpretable en cuanto a los acontecimientos históricos que evoca en función de la situación del grupo humano en cada momento.

Por otra parte, la identidad se basa tanto en las similitudes internas del grupo como en las diferencias con respecto a otros, marcando así los límites grupales y

determinando quiénes pertenecen a la comunidad y quiénes no; el territorio, además actúa como elemento simbólico de esos límites.

Todas estas reflexiones de tipo teórico nos suministran unas bases necesarias para el análisis del Carnaval de Cádiz, fiesta que es la máxima expresión identitaria de la ciudad. Esa expresión es doble en este caso, puesto que, además de encontrarse implícitamente en la organización y el desarrollo de los propios rituales festivos, en los que se participa como fórmula para manifestar y asegurar la pertenencia al grupo, también esa expresión de la propia identidad –e incluso el debate sobre la misma– se encuentra de manera explícita en el carnaval de las coplas. Así, a través de las coplas pueden observarse, entre otros aspectos, la tensión entre conservación y cambio en la construcción identitaria, su basamento histórico, la crítica o aceptación de lo que podemos llamar “nuevas tradiciones”, la discusión sobre la delimitación territorial –como ya hemos tenido ocasión de ver–, sobre el «nosotros» frente a la alteridad o en torno a la norma sobre quién puede y quién no puede formar parte de ese «nosotros». Mientras que la mayoría de las fiestas suponen una forma de evasión, esta tiene mucho de análisis e introspección.

En el siguiente ejemplo, podemos observar la guasa gaditana con la que puede ser contemplada en el carnaval la identidad colectiva:

Mi padre es gaditano nacionalista, / Euzkadi sin “Euz” es su nación. / Se ríe con mu mala leche / si le hablan del plan Ibarretxe / porque es que el plan que tiene mi pare / pa Cai es muchísimo peor: / “¡Cerremo las Puertatierra / con cerrojos y pestillo / y el que quiera entrar en Cadi / que llame al telefonillo!”. / En el cine el Palillero, / cuando echaron Mar adentro / del Alejandro Amenábar, / mi padre fue con un boli / borró lo de “mar adentro” / y puso “agua tapada”¹⁶. / Él quiere a Cai, no quiere más na / y lleva en el alma ese sentimiento, / nunca jamás lo intentes sacar / de su casco antiguo que pierde el aliento; / a los de Puertatierra / les nota hasta el acento. / Cuando sale Cadi en el tiempo / y es la máxima de Andalucía, / del tirón coge mi padre el coche / y se lleva tocando el pito todo el día. / Ahora el pobre está chunguillo, / tiene piera en el riñón y le cuesta echarla pa fuera; / como es tan gaditano, / su piera es ostionera¹⁷. Soltero y sin compropiso (CH: P), 2005.

16 *Agua tapá*: “Se dice cuando en ciertos lugares de las playas la mar cubre a la persona, o sea que la tapa”. (Payán, 2005).

17 *Piedra ostionera*: “Peculiar piedra de origen marino utilizada frecuentemente en Cádiz como material de edificación”. (Payán, 2005).

Pero no podemos cerrar este apartado dedicado a la fiesta sin hacer alusión a uno de los aspectos más debatidos en las ciencias sociales en torno al fenómeno festivo; me refiero a las diferencias y relaciones entre «fiesta» y «espectáculo», conceptos que parecen ir acercándose entre sí en la actualidad. Es verdad que en la programación de la mayor parte de las fiestas locales –al menos en las localidades que económicamente se lo pueden permitir– se incluyen espectáculos musicales, teatrales o de variedades como una actividad festiva más y hasta podríamos considerar que hay fiestas que quedarían muy pobres de contenido si se les quitaran los espectáculos que les dan brillantez y que, a veces, constituyen su núcleo central; sin embargo, la distinción teórica entre ambos conceptos nos resulta útil para nuestro análisis porque es una de las cuestiones de debate en torno al Carnaval de Cádiz, si se trata de una fiesta o de un espectáculo. No vamos a dar ahora una respuesta definitiva a esta cuestión que nos acompañará a lo largo de esta exposición, pero sí conviene esbozarla para tenerla presente.

Entendemos que la distinción entre estos conceptos tiene que ver principalmente con las formas de participación de los intervinientes. En teoría, en una fiesta participa de manera activa toda la comunidad que la celebra, aunque en realidad hay muchos niveles de participación y no todos deberían considerarse “activos”. En un espectáculo, en cambio, hemos de considerar que los participantes están divididos entre actores y espectadores; los actores tienen una participación activa, hacen algo para los demás, y generalmente son un grupo reducido, mientras que los espectadores son mucho más numerosos y se limitan a disfrutar de manera pasiva de lo que les ofrece el grupo de actores. Sin embargo, ya Salvador Rodríguez Becerra (1982: 33) nos advertía:

Pero no debemos caer en un binomio rígido, porque, a veces, no es tan difícil¹⁸ distinguir dónde comienza el espectáculo y dónde acaba la fiesta. Alguno de nosotros pensaría, por ejemplo, que la Semana Santa de Sevilla es un espectáculo y realmente tiene mucho de participación, por cuanto que, salvo los espectadores ocasionales forasteros, el resto de la gente está viviendo la Semana Santa a la par de todos los más directos participantes, o sea que no son tanto espectadores como actores, y esos actores o llevan el paso debajo como costaleros o llevan un cirio. Es decir, el pueblo de Sevilla en su conjunto,

18 Aunque traslado la cita literal, hay que suponer aquí un error de transcripción: se utiliza el adjetivo “difícil” cuando, para que tenga sentido lo que dice el autor, debería decir “fácil”.

entiendo de todas las clases, participa en la Semana Santa, aunque unos días sea espectador activo y otros días actor. Entonces, creo que en la actualidad el equilibrio entre los directamente implicados y el público es lo que puede hacer mantener el carácter de fiesta frente al de espectáculo. En algunos casos determinados, la gran afluencia de gente ajena a la fiesta produce una descompensación, produce unas alteraciones serias y con el tiempo puede terminar cambiando completamente el carácter de una fiesta determinada.

Si en la cita precedente sustituimos la Semana Santa de Sevilla por el Carnaval de Cádiz y, correlativamente, los pasos procesionales por las agrupaciones del carnaval de las coplas, entenderemos lo que también ocurre en el caso que aquí nos ocupa: no es tan fácil distinguir a veces entre el actor y el espectador, sobre todo cuando se produce un intercambio de papeles y el que ahora canta una copla está escuchando las de otra agrupación un rato después. También debo llamar la atención sobre la última parte de la cita, en la que Rodríguez Becerra responsabiliza de alguna manera al aumento de la asistencia foránea del posible cambio de carácter de una fiesta, apreciación extensible al Carnaval de Cádiz sobre el que también se debaten los efectos de su gran capacidad de convocatoria de visitantes, no solo ligándolos al posible carácter de espectáculo de la fiesta, sino también a otros órdenes directa o indirectamente relacionados con lo identitario.

Si nos referimos en concreto al carnaval de las coplas, podemos afirmar que ya nació como espectáculo en el seno de la fiesta, en el sentido de que unos pocos preparaban un tipo de actuación determinada para que fuera vista y escuchada por otros, sus vecinos y amigos. El aspecto festivo de este espectáculo radicaba en que se realizaba cara a cara, generalmente sin barreras escénicas; prácticamente todos los intervinientes, actores y espectadores, se conocían entre sí y de esta forma se divertían juntos, unos cantando y otros escuchando y colaborando con los primeros.

Básicamente, el carnaval de las coplas se sigue haciendo así; sin embargo, el devenir histórico ha introducido dos cambios principales en este sencillo esquema. El primero, en el sentido cronológico, fue el surgimiento del concurso de agrupaciones; aparte de los motivos de control político que han dado lugar a la creación y mantenimiento del concurso, a los que nos referiremos en el próximo capítulo, debemos recordar que las competiciones de todo tipo suelen integrarse en las fiestas de cualquier lugar como actividades destacadas –desde carreras y partidos, hasta manifestaciones de resistencia, fuerza y puntería, pero también juegos flora-

les y certámenes musicales–; de hecho, ya existían y existen concursos privados de carnaval que se convocan paralelamente al oficial. El concurso oficial de agrupaciones, sin embargo, llevó el carnaval de las coplas, como competición, al escenario de un teatro, situación a la que poco a poco fue adaptándose aprovechando las nuevas condiciones para espectacularizarse en un sentido diferente del original: ya no se trataba de actuar ante los allegados, sino de ser el mejor ante un público más numeroso, desconocido en su mayoría y que pagaba entrada. El segundo cambio, decisivo, fue la aparición de las cámaras de televisión en ese teatro; el salto no fue solo cuantitativo, sino cualitativo: para la inmensa mayoría de los espectadores, los que no estaban presentes en el teatro, ya no existía el cara a cara, y el escenario –así como muchos otros aspectos de la representación, sobre todo el control del tiempo– se había convertido en un elemento televisivo en el que importaba más el primer plano –con el consiguiente surgimiento de “estrellas” entre los carnavales– que el plano general. A partir de ese momento, la evolución de una parte del carnaval de las coplas lo lleva a convertirse finalmente no solo en espectáculo, sino más concretamente en espectáculo televisivo en el que, lógicamente, cobra una importancia muy especial lo visual.

Pero debemos tener presente que no todas las agrupaciones de carnaval se someten al concurso y, por tanto, tampoco a la televisión, sino que existe otra variante, el carnaval callejero, que realiza sus actuaciones en condiciones relativamente cercanas a las originales entre vecinos. Sin embargo, tampoco esta línea del carnaval ha podido sustraerse del todo a la espectacularidad imperante en nuestra sociedad: la tecnología informática y de las comunicaciones se ha encargado de extender la información de que en Cádiz hay otro carnaval que no se ve en televisión¹⁹, lo que ha provocado una afluencia creciente de espectadores forasteros, algunos provenientes de los lugares más insospechados del planeta, quienes, a su vez, colaboran en la extensión de la noticia subiendo sus vídeos de agrupaciones callejeras a las redes sociales. Así que ya, en muchos casos, los carnavales de calle tampoco son personas anónimas que se divierten cantando ante sus amigos y vecinos, sino actores de una performance, de un teatro de calle, que no solo se proponen gustar –antes a los allegados y ahora a un amplísimo público diverso–, también en muchos casos quieren alcanzar notoriedad.

19 Se han realizado algunos programas de televisión sobre las agrupaciones de calle, pero el resultado ha sido banal por la imposibilidad de las cámaras de captar los elementos esenciales de este otro tipo de espectáculo.

1.3. EL CARNAVAL

1.3.1. Rasgos básicos de lo carnavalesco

El Carnaval es, seguramente, una de las fiestas que más se ha estudiado y sobre la que más se ha escrito desde que Mijail Bajtin publicara sus observaciones sobre la obra de Rabelais. Desde el origen de la celebración o la etimología del nombre, hasta sus influencias en distintas artes o, por supuesto, en otras fiestas, pasando por sus formas y contenidos en épocas sucesivas a lo largo y ancho de la geografía mundial son temas que han sido ampliamente investigados desde las ciencias sociales. Repasando parte de la amplísima bibliografía sobre el tema y observando la enorme diversidad que muestra esta fiesta, se llega a la conclusión de que no es posible trazar el esquema de lo que podría considerarse un Carnaval tipo, un modelo de Carnaval, empezando ya –y solo es un ejemplo– por la necesaria distinción básica entre rurales y urbanos en los carnavales actuales de nuestro país, dada su diferente factura. También se deduce, sin embargo, que todos los carnavales estudiados tienen algo en común, un patrón, un «espíritu» –admítase la paradoja para referirnos a una fiesta tan carnal– que los unifica y permite que, a pesar de todo, sean clasificados bajo la misma etiqueta.

El repaso bibliográfico al que acabo de aludir nos permite seleccionar una serie de características básicas de lo carnavalesco, algunos de los rasgos que configuran el «espíritu» del carnaval, y esos rasgos permanecen, al menos como tendencia, como aspiración, independientemente de las formas festivas que seleccione el grupo social, del uso que el poder haga de la fiesta en cada momento y de lo domesticada que esté. Gil Calvo cerraba en el *V Congreso del Carnaval* (1991; Actas, 1992) su intervención sobre las transgresiones y sus funciones civiles diciendo:

[...] No puede ser ninguna casualidad histórica que no haya sobrevivido más carnaval ciudadano en la península que el de Cádiz, [ciudad constitucional]. ¿Y no revelará ello la misma conclusión que cierra mi charla, que es la de identificar las funciones civiles del carnaval con el surgimiento del moderno concepto de soberanía popular, que permite a la ciudadanía llegar a adquirir autónomamente su más entera libertad política? (247).

Pero además de la dimensión grupal, social y política, el carnaval tiene una dimensión personal. La siguiente selección de rasgos proviene del campo del psicoa-

nálisis, desde el que, en resumen, el carnaval se ve como una reivindicación de la naturaleza humana:

[...] El carnaval persigue el placer como tendencia del ser humano, consiguiéndolo, en parte, por la descarga del exceso de tensión acumulada, ya sea consciente o inconsciente, tanto mediante la exposición verbal (ya sea directa o simbólica) como por el fenómeno de descarga por la acción (bien materializada en forma de actividad motora, como bailes, movimientos de todo tipo, saltos), o de descarga sexual, agresiva, etc. (Loza Ardila, 1988; Actas, 1990).

Se trata de una diversión catártica caracterizada por la alegría, el exceso y la extralimitación. El conocimiento y aceptación de estas características por parte de los participantes en la fiesta da lugar al «acuerdo carnavalesco» de tipo general. Concebimos aquí este acuerdo como una serie de operaciones discursivas que, desafiando tanto los límites sociales como los individuales, ponen en cuestión los significados socialmente aceptados y hasta la propia estructura de nuestro lenguaje y nuestro pensamiento, así como la manera en que nos relacionamos con nosotros mismos, con los otros y con el mundo en general:

- a) Los límites sociales: La transgresión y la crítica son las operaciones carnavalescas básicas en este terreno. Se ponen a prueba o se rompen las normas sociales vigentes –organizativas, jerárquicas, relacionales, lingüísticas, morales, prohibitivas– manifestando así su arbitrariedad y su debilidad. Algunos de los ritos transgresores y críticos más comunes son los de inversión –de jerarquía, de sexo, de edad–, que sirvieron a Bajtin para enunciar su “mundo al revés”.
- b) Los límites individuales: En el terreno personal, podríamos calificar al carnaval como la orgía del cuerpo, con la comida, la bebida y la actividad sexual como operaciones básicas que buscan el exceso. A todo esto se une un deseo de alteridad y de anonimato que se consigue a través del disfraz, que rompe con el yo cotidiano. La risa es también un elemento personal liberador que puede ser, además, transgresor y crítico, sobre todo cuando la suma de las risas individuales configuran un estado social, una opinión subversiva.

El resultado de toda esta extralimitación carnavalesca es una catarsis individual y colectiva provocada por una potente experiencia vital, una práctica de resistencia frente al sistema de creencias y al poder instituido, un ejercicio de libertad imposible de realizar en la vida cotidiana. Los participantes en una fiesta de Carnaval

saben que, aunque ponen en cuestión el orden establecido, no están haciendo una revolución, que es inexorable la vuelta a la normalidad, a los límites; quizá sea este hecho precisamente el que da sentido y valor a la experiencia: su excepcionalidad.

Todos estos rasgos podemos encontrarlos en otro tipo de fiestas, fiestas carnavalizadas en las que se desarrollan actividades de corte dionisiaco en mayor o menor grado; de la misma manera, existen carnavales que suponen un triunfo de lo apolíneo. Sin embargo, todas estas notas distintivas aparecen en las diversas teorías sobre lo carnavalesco configurando el concepto, el patrón, y podemos aceptar, incluso, que se encuentran entre las intenciones vivenciales –el «espíritu»– de quienes participan en el Carnaval. La posibilidad de que alguien se escandalice por lo que se dice o se hace en la fiesta de Carnaval indica, básicamente, la no suscripción del «acuerdo carnavalesco» general por parte de ese individuo.

1.3.2. La fiesta del Carnaval

Una fiesta milenaria como el Carnaval experimentó un auge expansivo en nuestro país ya desde el comienzo de la Transición democrática –coincidiendo con la gran eclosión de muchas otras fiestas populares–, tras las décadas de prohibición durante el Franquismo. Seguramente son muy escasos los ayuntamientos españoles que no han contado con una partida más o menos amplia en el presupuesto festivo destinada a esta celebración en su localidad. Se da la aparente paradoja de que una fiesta perseguida por el poder se convirtió de pronto en una fiesta promovida e incluso protegida por las autoridades democráticas; el caso es que esa protección ha domesticado la fiesta a través de la regulación e incluso la subvención y hasta la ha convertido en objeto de utilización política.

No podemos olvidar, sin embargo, que se trata de una fiesta que, como decíamos, estuvo muchos años oficialmente prohibida en España. Aunque en algunos lugares se siguiera manteniendo de manera más o menos encubierta y bajo formas más o menos adulteradas en relación con la propia tradición, la prohibición obtuvo en gran medida los resultados previstos: la desaparición de la libertad de expresión, una de las premisas necesarias para que se manifieste el «espíritu» con el que generalmente se entiende el Carnaval. De ahí que en algunos lugares se hayan perdido las antiguas tradiciones y que los usos actuales, reiniciados con el surgimiento de la democracia, a veces tengan muy poco que ver con las celebracio-

nes ancestrales. Para la refundación –o para la nueva creación, en aquellos lugares donde no existía esta costumbre–, se han tenido en cuenta, en muchos casos, elementos propios de otros carnavales famosos de la misma o de otra región –incluso del extranjero– para imitar sus costumbres, a veces sin ningún tipo de adaptación a las características sociales, geográficas o climáticas propias de la temporada y de la zona, casi siempre, por la prevalencia de la función económica de la fiesta, como fórmula para intentar atraer visitantes.

Cuando apenas habían pasado tres lustros desde el final de la Dictadura, la *Enciclopedia de las fiestas de España* (1993) incluía una relación de varios centenares de localidades en las que se celebraba el Carnaval, con una breve explicación de los usos más genuinos en cada uno de ellos, así como fotografías y reseñas amplias de los más destacados. En ese momento, además de considerarse en algunos lugares todavía una fiesta local de carácter cuasi privado, dado el carácter semiclandestino que había tenido en décadas anteriores, seguramente ya era conocida la imitación que se hacía de carnavales ajenos o se temía la influencia que el público foráneo podía tener en la evolución de la fiesta, porque al describir el carnaval de Arizcun (Navarra) encontramos el siguiente texto:

El «hartza», joven disfrazado de oso con su domador, recorre el martes las calles acompañado de los «mozorros» que bailan antiguas danzas. Es uno de los Carnavales más interesantes de toda Navarra, pero algunos años grupos de exaltados han amenazado y roto las cámaras porque consideran que no se deben conocer. (173)

Muchos carnavales giran en torno a personajes de larga tradición (botargas, zamarrones, etc.), sobre todo carnavales rurales como el susodicho de Arizcun, que han conservado desde tiempos inmemoriales el rito de que ciertas figuras, unas adornadas vistosamente y otras vestidas de manera estrafalaria, recorran las calles atrayendo o haciendo huir a sus convecinos, según los casos; ni siquiera se sabe qué representan la mayoría de estas figuras, sin embargo se repiten año tras año y siguen despertando el interés de sus paisanos. En otros casos, generalmente también en ámbitos rurales, la diversión carnavalesca se centra en acciones agresivas contra personas, animales u objetos.

Por otra parte, hay carnavales en los que el acto central es el desfile con unos disfraces que se renuevan cada año; encontramos en estos carnavales tanto figuras que están de alguna manera relacionadas con la vida cotidiana (médicos,

ancianas, alpinistas, magos, racimos de uvas), como fantasías que representan fenómenos naturales o se inspiran en ambientes marinos; estos desfiles, en muchos casos con gran riqueza de adorno en el vestuario, a veces muy complejo, con la presencia de carrozas, bandas de música, danzantes y otros elementos espectaculares, suelen tener un origen más reciente y un carácter más urbano. Unos y otros carnavales completan la fiesta con ofertas gastronómicas muy variadas, bailes, pregones, etc.

Dos son los carnavales españoles que han sido declarados Fiesta de Interés Turístico Internacional: el Carnaval de Cádiz y el de Santa Cruz de Tenerife. Se trata de los únicos carnavales urbanos que, bajo el nombre de Fiestas Típicas y Fiestas de Invierno, respectivamente, sobrevivieron durante el Franquismo²⁰ con las necesarias adaptaciones a las circunstancias de la época. Estas dos fiestas son precisamente las que han tenido y están teniendo en la actualidad mayor influencia en las formas que adoptan otros carnavales, tanto urbanos como rurales, tras su resurgimiento. El Carnaval de Cádiz y el de Santa Cruz de Tenerife tienen los ingredientes propios de los carnavales urbanos; poseen rasgos comunes, como que “ambos se caracterizan por la musicalidad, la preparación de un repertorio cantable por las agrupaciones carnavalescas, los bailes, la proliferación de los exornos callejeros y las cabalgatas” (Ramos Santana 2002: 30). Es cierto que cuentan con algunos elementos comunes, como las murgas, incluso con influencias mutuas, como tendremos ocasión de ver, pero las diferencias entre ambos son apreciables, precisamente en sus aspectos más específicos.

El Carnaval de Cádiz no es el más espectacular si lo comparamos con el canario, entendiendo aquí “espectacular” en el sentido de aparatoso u ostentoso. La rica ornamentación en las carrozas y los trajes del carnaval tinerfeño es difícil de emular, así como los ritmos y la sonoridad, con elementos americanos y africanos, que sus comparsas imprimen a los desfiles. En Cádiz también hay bailes, cabalgatas y exornos, pero lo genuino del carnaval gaditano es más intangible: básicamente, es el uso que los gaditanos hacen de la palabra, acompañada también de la música en la mayor parte de los casos, durante los días de celebración del Carnaval.

²⁰ Otros carnavales rurales se mantuvieron en las décadas de la Dictadura, muchas veces enfrentados a la inútil acción de la Guardia Civil; algunos gozaron de cierta permisividad. El carnaval de Lantz (Navarra), por ejemplo, con sus típicos personajes y ritos rurales, fue recuperado por Julio Caro Baroja en 1964 (*Enciclopedia de las fiestas de España*: 75). En la propia provincia de Cádiz, al menos dos carnavales se mantuvieron durante la Dictadura, el de Bornos y el de Trebujena (www.guiadeayuntamientos.info).

González de Posada (1990; Actas, 1991: 353) considera la existencia de dos tipos básicos de Carnaval, el carnaval-espectáculo y el carnaval-vivencia, y los explica de la siguiente manera:

En el primer tipo, el denominado *carnaval-espectáculo*, se acentúa el color, la belleza, el esplendor del cuerpo humano, sobre todo el femenino, lo externo, la vistosidad, el colorido, la animación, el alboroto, el espectáculo, el colosalismo, las ganas de diversión, la animación. Lo sustantivo de esta versión, en tanto que tendencial y predominante, lo constituyen el arte, lo sensual, el bullicio. Sus manifestaciones más llamativas son: impresionantes cabalgatas, originales y gigantescas carrozas engalanadas, vestimentas lujosas y de escasa cubrición, bailes suntuosos, cuantiosos gastos, aire libre. Precisan de un clima "caliente". Los actores, numerosísimos como corresponde a lo carnaval, casi solo existen y se justifican por una necesidad de *externalidad*, precisan de espectadores; sin estos todo carecería de sentido. A este grupo pertenecen los de Río de Janeiro, La Habana, Santa Cruz de Tenerife.

En el segundo tipo, el denominado *carnaval-vivencia*, lo sustantivo lo constituyen la crítica, la picardía, la sátira, la máscara, aunque esta se encuentre en decadencia, las "licencias carnalescas" tradicionales en la esfera de la sexualidad resultan hoy innecesarias por usuales en todo tiempo y lugar, tanto que, desde esta perspectiva de transgresión normativa moral, no existe ya transgresión por ausencia de norma que transgredir, o bien podría decirse desde otra perspectiva, que se ha impuesto lo carnaval en todo tiempo o bien que nuestro mundo posmoderno es permanente carnaval. El grupo carnalesco se concibe prioritariamente para sí mismo, presenta una necesidad básica de *internalidad*. Existiría incluso sin espectadores. Es más genuinamente, más propiamente carnaval. Broma, chiste, copla picante, doble intención –mejor, única intención preorientada–, más oído... menos ojo, más disfrute intelectual... menos goce artístico y sensual, más actor... menos espectador. Mientras aquellos "ven" la cabalgata, quizá sentados cómodamente, estos hacen "más que oír", participar cantando con las murgas, coreando sus estribillos. A este grupo pertenecen, básicamente, los de Venecia y Cádiz.

Las fiestas locales son momentos culminantes de la sociabilidad en los que el ritual invita a que los habitantes muestren lo mejor y lo más característico del lugar. Es el momento de los mejores trajes y las comidas más sabrosas, según manda la tradición, pero también del lucimiento de las mayores habilidades de los vecinos y de la muestra de los mejores productos de la zona, no importa si la festividad es civil, mercantil o religiosa. Rodríguez Becerra (1982: 29) caracteriza las fiestas

populares, entre otros rasgos, por “ser la confluencia de todas las artes de la vida emocional o estética popular, los fondos tradicionales y culturales del pueblo, los criterios sociales y las actividades económicas de ferias y mercados...”

Porque, de la misma manera que lo es el fuego en las Fallas de Valencia, los toros en los Sanfermines de Pamplona, el fruto correspondiente en la Tomatina de Buñol o los tambores en la Semana Santa de Calanda, la palabra es el elemento central de la fiesta gaditana. El disfraz, la gastronomía, el exorno y, por supuesto, la música o cualquier otro componente festivo son los aderezos del motivo central de la fiesta, la palabra. Y precisamente en este aspecto el gaditano influye mucho y de manera ostensible en otros carnavales: las agrupaciones gaditanas y su oficio en el tratamiento verbal se toman como modelo, se imitan, se plagian y, por supuesto, también se contratan para animar los carnavales –e incluso las fiestas veraniegas– de muchas localidades españolas, andaluzas sobre todo.

El Carnaval de Cádiz es un fenómeno cultural complejo, en el que se pone de manifiesto la creatividad de un pueblo, como suele ocurrir en las fiestas populares; pero nos interesa especialmente porque hablamos en este caso de una creatividad lingüística y literaria²¹, asentada sobre la base de una muy larga tradición y gobernada por unas reglas no escritas que se han ido determinando a través de las sucesivas circunstancias históricas por las que ha pasado la fiesta hasta llegar a la actualidad. La observación de la realidad actual de este Carnaval no nos muestra solamente un tipo de manifestación popular añeja –que también–; nos muestra, sobre todo, la vitalidad que ahora tiene el fenómeno.

“Cádiz, la fiesta de la palabra”. Con este título impreso sobre una imagen nocturna del castillo de San Sebastián, comenzaba un programa especial antológico sobre el Carnaval de Cádiz emitido por *Canal Sur* y *Andalucía TV* el 13 de febrero de 2003. Manolo Casal, el presentador del programa, lo abrió diciendo:

Muy buenas noches. Bienvenidos a la última luz del día en Cádiz. Al fondo tenemos el castillo de San Sebastián, el castillo varón de la ciudad –que

21 Es proverbial la creatividad lingüística de los gaditanos; no sabemos si eso fue precisamente lo que los condujo a hacer un carnaval cantado o, al contrario, si dicha creatividad es producto del cultivo de su peculiar tradición carnavalesca. En cualquier caso, sí se pueden observar las influencias mutuas que ejercen carnaval y lenguaje popular: las expresiones del lenguaje popular se insertan en el carnaval, pero también el léxico carnavalesco forma parte inmediatamente del habla cotidiana, según ha expuesto en numerosos artículos, libros y ponencias Pedro Payán Sotomayor.

también tiene un castillo hembra, el de Santa Catalina–, y a la izquierda un lugar donde “viven como reinas las mojarritas”²², la playa de la Caleta, donde los romanos celebraban sus famosas batallas navales.

Nuestra propuesta de hoy no es un programa de carnaval, ni mucho menos; es un programa de humor, de denuncia política, de poesía, de crítica social: el que es capaz de construir desde hace más de ciento cincuenta años un pueblo que ejerce un tipo de periodismo que no se enseña en las facultades de Ciencias de la Información. No es un periodismo de investigación, no es un periodismo científico, ni siquiera rosa o del corazón; es lo que don Ramón Solís bautizó como *periodismo cantado*, un periodismo heredero de las plumas de don José M^a Pemán, Rafael Alberti y Fernando Quiñones, heredero de la oratoria de don Emilio Castelar y también de la música de Manuel de Falla, de su discípulo José Cubiles y del maestro Eduardo Escobar.

Les propongo un programa de cultura con mayúscula, no un programa de cultura popular, como algunos se empeñan en calificar despectivamente la producción musical y letrística de Cádiz durante cada febrero. Acérquense a él, por tanto, sin prejuicios, como lo hizo en el siglo XIX el primer flamencólogo de la historia, don Antonio Machado, *Demófilo*. Oído a la copla, oído a la sabiduría y a la música de un pueblo que tiene más de tres mil años de historia.

La cantidad y calidad de las producciones textuales del Carnaval de Cádiz, las coplas de carnaval, seguramente no tienen parangón en la cultura popular actual. La transmisión de esas coplas se realiza mediante unos procesos comunicativos que constituyen una forma de espectáculo específica, aunque con diversas variantes.

Hay quien ha podido considerar la fiesta mayor de Cádiz simplemente como un festival musical anual en el que participan grupos músico-vocales ataviados de acuerdo con la temática de su repertorio, sin otras connotaciones; así parecían verlo quienes trasladaron la celebración a la primavera en los años de la Dictadura, desligándola del tiempo del Carnaval, como si eso fuera suficiente para que dejara de ser carnaval. Sin embargo, esta fiesta es indudablemente un carnaval, no solo por sus fechas, sino, sobre todo, porque sus letras resumen los elementos básicos del patrón carnavalesco: la liberación temporal del pensamiento oficial y dominante, la subversión de las reglas, jerarquías y tabúes sociales y la orgía del cuerpo.

22 Alusión a la copla de *Corrusquillos gaditanos* (CP: P), 1963, de Francisco Alba Medina: “Me dijeron que Cádiz para el turismo”.

1.4. LOS CARNAVALES DE CÁDIZ

Mónica Rector (1989: 52), en el libro *¡Carnaval!* publicado junto a U. Eco y V. Ivanov, al analizar la fiesta en Brasil, considera la existencia de dos versiones distintas del carnaval: la dionisiaca, basada en la independencia y libertad total para cantar, bailar, emborracharse y liberarse sexualmente, y la apolínea, basada en la organización y realización por parte de asociaciones de un espectáculo con música (samba) y elementos visuales (los trajes y los movimientos de los danzantes); añade Rector que ambas versiones sobreviven en el carnaval brasileño y se interrelacionan frecuentemente.

También se dice por Cádiz que allí no hay un carnaval, sino dos: el carnaval del concurso, de tendencia apolínea, y el de la calle, más dionisiaco. Sin embargo, la frase resulta ambigua y su sentido depende de quien la enuncie, porque no determina si los términos “concurso” y “calle” se refieren a los escenarios –teatro y vía pública–, a los tipos de agrupaciones –las que concursan y las que no–, o tan solo desligan cronológicamente el evento del concurso de la fiesta de carnaval.

Para ir delimitando y contextualizando nuestro objeto de estudio, debemos comenzar distinguiendo el «carnaval común», es decir, las actividades y los elementos de la fiesta de Carnaval que también encontramos en la mayor parte de las localidades españolas, con sus disfraces, desfiles, bailes, etc., de lo que aquí denominamos el «carnaval de las coplas», el carnaval específico y genuino de Cádiz protagonizado por quienes cantan, tocan y recitan, que es nuestro objeto de estudio. El carnaval común gaditano, como decíamos, se parece mucho al de cualquier otra ciudad española; se trata de un carnaval urbano al uso y podríamos afirmar que constituye el marco festivo y organizativo institucional del carnaval de las coplas, aunque en algunos casos sin muchas conexiones reales entre ambos, como veremos.

La frontera temporal entre el concurso propiamente dicho y la calle existe, indudablemente, porque estos dos tipos de carnaval, si así los queremos llamar, tienen en realidad sus propias fechas, no se mezclan, excepto la celebración de la final del COAC, que se inscribe dentro de las jornadas de la programación oficial de la llamada Semana de Carnaval. A lo largo de todo un mes antes del primer fin de semana de esa Semana de Carnaval, es decir, antes de las fechas oficiales de la fiesta, se desarrolla el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (COAC) en el teatro Falla, e incluso antes se convocan sus ensayos generales y las fiestas gastronómicas

asociadas a esos ensayos, *Pestiñá*, *Erizá* y *Ostioná*, entre otras, organizadas por distintas peñas carnavalescas generalmente el fin de semana anterior al inicio del concurso oficial. Así, podemos considerar el COAC y las fiestas gastronómicas asociadas a los ensayos como actividades preliminares al Carnaval propiamente dicho; esta primera distinción es, por tanto, cronológica.

Durante la Semana de Carnaval, la fiesta se desarrolla en lugares públicos –complementándose con celebraciones privadas–, principalmente en la propia calle, y en ella corren paralelos el carnaval común y el de las coplas. Pero es verdad que, dentro del propio carnaval de las coplas, en esos días también pueden distinguirse dos carnavales; en este caso debemos fijarnos en la actividad de las agrupaciones para diferenciar ambos tipos.


1.4.1. Agrupaciones oficiales

Por una parte están las agrupaciones conocidas como “oficiales” por haberse presentado al COAC. Estas agrupaciones suelen intervenir en algunos actos festivos del carnaval común, por ejemplo en la cabalgata, momento que aprovechan para lucir el tipo y para que sus postulantes²³ vendan discos y libretos, mientras las más conocidas son reclamadas por el público para que saluden o aparezcan en sus fotografías; pero no cantan durante el desfile. Algunas son requeridas para participar ocasionalmente en otros actos, como el pregón de las fiestas o la quema del Dios Momo, aunque esto puede no ocurrir.

Dentro del carnaval de las coplas, estas agrupaciones participan en los diversos concursos que convocan peñas e instituciones durante la Semana de Carnaval y que se desarrollan en tablaos situados en plazas y calles o en el local de alguna peña; en estas ocasiones, cantan parte de su repertorio y presentan al concurso correspondiente alguna de sus coplas. En los últimos años, además, han sido instalados por el Ayuntamiento tablaos para que algunas de estas agrupaciones suban a cantar bajo contrato y así evitar que las más conocidas y premiadas se ausenten de Cádiz durante la Semana de Carnaval para actuar, también contratadas, en otras localidades.

23 Se conoce como “postulante” al colaborador de la agrupación oficial que no canta, pero también va ataviado con el mismo disfraz que el resto de los componentes, y que suele encargarse, entre otras cosas, del abastecimiento del grupo y de la venta de libretos a la manera del postulante tradicional que interviene en una colecta.

Además podemos encontrar a las agrupaciones oficiales actuando en bares, restaurantes y fiestas privadas. Por su parte, los coros participan en carruseles con distintos itinerarios por la ciudad cantando desde el remolque de un tractor, al que se llama “batea” o “carroza”; son el tipo de agrupación oficial más “callejera”. Unas pocas chirigotas y comparsas –estas últimas en menor proporción– pueden verse también actuando a pie de calle, sobre todo los fines de semana de Carnaval –incluyendo el lunes, que es fiesta local– y de Piñata, muchas veces aprovechando la gran afluencia de público que suele haber en torno a los carruseles de coros; pero para una buena parte de las chirigotas, comparsas y cuartetos oficiales, el Carnaval termina cuando termina el concurso.

En cualquier caso, aunque estas agrupaciones canten también en la calle y en otros lugares en situaciones no sujetas a reglas, su razón de ser, para lo que son creadas, es para la participación en concursos, el oficial sobre todo, pero también otros, y mantienen básicamente el repertorio ideado para concursar actúen donde actúen. Por ejemplo, la agrupación que consiguió el primer premio en la modalidad de chirigotas en el COAC de 2012, *Los puretas del Caribe*, hacía en su presentación las siguientes referencias al teatro, incluso en su memorable actuación a pie de calle en la plaza del Tío de la Tiza (Video 1):

Tienes que bailar / no importa la edad / aunque ya no seas un pibe / déjate llevar / y te sentirás / un pureta del Caribe. / Que baile el palco las ninfas / oy oy oy / que baile el patio butacas / oy oy oy / que lo baile el gallinero /oy oy oy / que baile Vicente Sánchez²⁴ / oy oy oy.

Por eso, podemos decir que estas agrupaciones constituyen el “carnaval del concurso”, incluso cuando están cantando a pie de calle. Por aceptar y seguir los reglamentos establecidos en cada caso, porque incluso la creación de las coplas que interpretan viene conformada de antemano por una serie de normativas, sería incluso preferible utilizar el término de “legales” –que no suele utilizarse en el lenguaje carnavalesco gaditano– para denominar este tipo de agrupaciones que, voluntariamente, se sujetan a leyes, a reglamentos, por ser este término menos restrictivo que el de “oficiales”, relativo únicamente a la participación en el COAC, el concurso oficial. Porque se dan casos de agrupaciones que no pasan por el COAC y, sin embargo, sí participan en los tablaos de los concursos organizados por peñas

24 Delegado de Fiestas del Ayuntamiento de Cádiz con fama de soso.

y asociaciones con el apoyo municipal; por ejemplo, *Los contrabandistas*, la comparsa de Antonio Martín de 1999, no se presentó al concurso oficial pero sí a los de los tablaos, a los que no concurren agrupaciones callejeras.

Entre las múltiples normas a las que deben ceñirse –las contemplaremos más adelante con mayor detalle–, encontramos el carácter del repertorio que interpretan, el número de miembros que las componen, los instrumentos musicales que utilizan, las cuerdas de voces que forman el conjunto, e incluso las edades de los componentes. El resultado de la aplicación del reglamento del COAC, el concurso por excelencia, es una tipología fácilmente observable, que divide el propio concurso de agrupaciones en cuatro modalidades que no compiten entre sí, sino que optan a los premios por cada modalidad: coros, comparsas, chirigotas y cuartetos, que, a su vez, se dividen en tres categorías, infantil, juvenil y de adultos, según la edad de los componentes, las dos últimas conocidas en general como “la cantera”. Aunque con alusiones a las demás categorías, en esta vertiente oficial nuestro estudio se centra exclusivamente en las agrupaciones de adultos.

1.4.2. Agrupaciones callejeras o ilegales

Por otra parte, hay agrupaciones que no se someten a las reglas de ningún concurso, que participan en el Carnaval por pura afición y con el único objetivo de divertirse y divertir a sus amigos y paisanos, que no se suben a los tablaos para cantar, sino que lo hacen únicamente a pie de calle. Estas son las denominadas generalmente “ilegales” o “callejeras”. La denominación de “ilegales” viene heredada de las agrupaciones carnavalescas que en otras épocas no se sometían a la obligación de solicitar un permiso municipal –a veces con coste económico– para salir a cantar a la calle, por lo que su actividad no era considerada legal y podía tener ciertas consecuencias.

Por su propio carácter carente de normas –al menos de normas escritas–, resulta mucho más difícil trazar un esquema de los tipos de agrupaciones ilegales que existen, aunque en medio de su gran diversidad pueden observarse ciertas líneas divisorias entre algunas y ciertos aspectos comunes entre otras, como veremos en su momento. La principal delimitación que podemos trazar se basa en lo más evidente y viene dada por las características de los componentes porque, a su vez, estas determinan en parte el tipo de letras que cantan. En unas agrupaciones, los

miembros tienen edades parecidas, casi todas dentro de la etapa adulta; se trata de grupos de amigos que comparten también otras situaciones cotidianas; salen a cantar a la calle, de día y también de noche, con un repertorio propio picante y crítico. Son las que reciben de forma específica la denominación de “ilegales”. En otras, las edades se mezclan, hay desde niños a ancianos; suelen salir solo de día y participan en las distintas cabalgatas que tienen lugar en la ciudad, los repertorios son mucho más convenientes o, en lenguaje carnavalesco, más “finos” y es frecuente que canten también coplas ajenas o clásicas. Estas últimas se conocen como “charangas” o “agrupaciones familiares” y suelen estar adscritas a alguna peña carnavalesca o a otro tipo de asociación.

Salvador Fernández Miró (2014; web) considera que el término “callejeras” hace alusión a todas las agrupaciones que cantan en la calle, incluidos los coros, mientras que el término “ilegales” se refiere a un tipo de agrupación que se distingue de otras, como son las charangas o agrupaciones familiares, por sus “letras transgresoras, golfas, irreverentes, sinvergüenzas, gamberras, libres”, de manera que no hay más que escuchar un cuplé para saber ante qué tipo de agrupación estamos, afirma.

No es distintivo, sin embargo, el número de componentes de las agrupaciones ilegales; las encontramos muy numerosas, de más de una docena de componentes, como la conocida como chirigota del Pedri de Cai o la de José Manuel Cossi, e incluso, valga la paradoja, agrupaciones de un único componente, como *Los inventos de Leonardo da Vinci* (2010), dúos, tríos, etc. En el caso específico de las charangas, la nómina de componentes es ciertamente indeterminada, puesto que el mismo grupo puede tener unos pocos componentes a una hora y triplicar el número a otra.

1.4.3. Los romanceros

Los romanceros son un caso especial. Seguramente herederos directos de los juglares, los ciegos y otros narradores y rapsodas que, desde tiempos antiguos²⁵, iban ofreciendo sus historias por los pueblos, sobre todo cuando estaban en fiestas, los romanceros gaditanos, como los tradicionales, también suelen recitar sus

25 El último resurgimiento importante de los romanceros en España tuvo lugar durante la Guerra Civil; los dos bandos intentaron aprovechar la fuerza de la épica para levantar la moral de sus gentes, tanto a través de la recitación directa ante las tropas como a través de la publicación de recopilaciones, empezando por el *Romancero de la guerra civil española*, publicado por el gobierno de la República en 1936 con colaboraciones, entre otros, de Altolaguirre, Aleixandre, Bergamín, Alberti o Miguel Hernández.

romances apoyando su discurso en las ilustraciones de un tablón o estandarte que ellos denominan “cartelón”, ilustraciones que señalan con un puntero o que golpean con un palo para llamar la atención del público y para marcar la secuencia de las estrofas o de las tiradas de versos. A veces van solos en busca de quien quiera escucharlos –el caso de Salvador Fernández Miró, por ejemplo– y otras veces –como Paco Mesa– se acompañan de otra persona que sujeta el cartel y hace gestos, en ocasiones exagerados, en relación con lo que el compañero recita; en otros casos, la segunda persona también participa en la recitación, conformando así un dúo, como hacen David Medina y Andrés Ramírez, por ejemplo. No suelen cantar –aunque algunos sí lo hacen en ciertos momentos de la narración e incluso los hay que, al terminar el recitado, también incluyen cuplés en sus actuaciones callejeras– solo declaman su texto, texto al que, en terminología carnavalesca, no se le suele llamar romance, sino que se le llama generalmente también «romancero».

Debemos considerarlos un caso especial porque, aunque son una de las más específicas manifestaciones del carnaval callejero, desde 1979 tienen su propio concurso oficial, el Concurso de Romanceros del Carnaval que, separado del COAC, se celebra en los días anteriores a la Semana de Carnaval y en el que participa la mayoría de los romanceros, quienes deberían ser considerados “oficiales” por este hecho frente a los que no concursan. El romancero es una modalidad que en los últimos años goza de gran popularidad; en 2014 se presentaron a concurso veintidós romanceros, lo que obligó a dividirlo en dos sesiones por primera vez. Este concurso a veces tiene lugar también en el teatro Falla desde 2007, respondiendo a una larga demanda y a las muchas protestas que el año anterior levantó el hecho de que tal concurso se hubiera convocado en un local que no reunía las condiciones necesarias para su desarrollo y que, sobre todo, no conseguía albergar al gran número de personas que deseaban asistir a él. Así despedía su actuación en aquella edición un romancero de Sanlúcar de Barrameda:

Ya me marchó pa la caja / lo mismo que la caballa / con la alegría de que los romanceros / por fin han pisao el Falla. Lo que el conde esconde quién sabe dónde (R), 2007.

El reglamento de este concurso establece como condiciones fundamentales²⁶ las siguientes: que los romances deben estar en “octosílabos rimados”, su duración no

26 Datos tomados de las Bases del Concurso de Romanceros del Carnaval 2009 (Documento 6).

puede sobrepasar los doce minutos “descontándose el tiempo de los aplausos del público” y que el romancero puede estar compuesto por una o dos personas con la posibilidad de ser interpretado por ambas, pero no se admiten figurantes.

1.4.4. Dos variantes en el carnaval de las coplas

Es fácil suponer lo que los historiadores confirman: que todo el carnaval de las coplas tiene un único origen; sin embargo, también es fácil observar que ese carnaval de las coplas, en su desarrollo a través de diversas circunstancias históricas, ha dado lugar a dos variantes, las llamadas oficial y callejera. Cada variante obedece a su propio código situacional –escenario, normas, tipo de público–, del que emanan las apreciables diferencias que existen entre ambas: las agrupaciones oficiales se ciñen estrictamente al reglamento del COAC y de los demás concursos a los que se presentan, mientras que las callejeras siguen las normas de la calle –que también las tiene, como tendremos ocasión de ver–, pero pueden apartarse de ellas cuando lo deseen porque en realidad no están obligadas a seguir ninguna regla.

En cuanto a los romanceros, aunque tienen su concurso oficial, no están tan limitados por su reglamento como los concursantes del COAC –por el momento– y se encuentran en una situación muy parecida a la que tenían las agrupaciones oficiales que se presentaban a los primitivos concursos: tienen en cuenta el reglamento, pero hacen sus coplas para la calle, o al menos sus textos no muestran estar determinados por el escenario y las circunstancias de un teatro; por este motivo, considero adecuado incluir a todos los romanceros como una modalidad dentro del carnaval callejero.

Porque quizá lo más importante en la distinción que aquí nos interesa es que la participación en el COAC condiciona incluso un aspecto tan fundamental como es el objetivo de la comunicación, o al menos lo matiza profundamente. Ya no se trata –o, cuando menos, no se trata solamente– de divertirse y divertir a los paisanos; en este caso se persigue conseguir un premio que otorga un jurado, en base a un reglamento, actuando en un teatro ante un público que paga su entrada, lo que afecta, entre otras cosas, a la selección de los temas y a su tratamiento.

Estamos ante una serie de personas que pasan por una disciplina diaria en los ensayos. [...] Tenemos que deducir que estas personas tienen como meta, no el carnaval, sino el concurso del Falla. Estarán cuatro meses pensando en

el concurso y una vez en él, pasar sus diferentes fases. Tras acabar este para algunas agrupaciones finalizará el carnaval gaditano, para otras comenzarán los contratos y los diferentes concursos por barriada, asociaciones, etc., no siendo normal el encontrarse a estas agrupaciones mal llamadas oficiales, en las calles cantando a los gaditanos. (Juan J. Silva Cea, 1994; Actas, 1996: 333).

En definitiva, diferenciaremos las dos variantes del carnaval de las coplas, el oficial y el callejero, asentándonos en que cada una de ellas tiene sus propios condicionamientos enunciativos en el ámbito situacional, que tienen que ver con el dispositivo de tiempo y lugar, la finalidad, la identidad y la tematización.

- **Cronotopo:** De manera general, el concurso y la fiesta en la calle tienen sus propias fechas y sus propios escenarios. Las agrupaciones ilegales, por su parte, tienen como coordenadas básicas de tiempo y lugar la Semana de Carnaval y la vía pública. Es verdad que las agrupaciones oficiales actúan en tablaos también en la calle durante la fiesta, y hasta se insertan completamente en las coordenadas espacio-temporales del carnaval callejero cuando –esporádicamente– cantan sin subirse a un tablao, pero lo hacen en todo caso manteniendo el repertorio creado sobre la base del dispositivo del concurso.
- **Finalidad:** La finalidad lúdica es común para el carnaval oficial y el callejero; pero mientras que para este último esa finalidad es única, independientemente de las motivaciones personales de los participantes, en el caso del oficial hay que añadir otras finalidades: competir, ganar un premio –u otros beneficios económicos, sobre todo en el caso de llegar a la fase de cuartos de final y, más aún, a la de semifinales– conseguir notoriedad a través de la televisión, buscar posibles contratos, etc.
- **Identidad:** Los actores del proceso de comunicación, agrupación y público, adquieren distinta identidad en el concurso y en la calle. En el primer caso, el público paga la entrada a un recinto privado para ser espectador de un espectáculo teatral, espectáculo del que es plenamente responsable la agrupación. En la calle, agrupación y público quieren divertirse juntos; juntos beben y charlan antes y después de una actuación que tiene lugar con la máxima proximidad, cara a cara, y son corresponsables –aunque no en la misma medida– del éxito o fracaso del encuentro. Por eso, el público en la calle tiende a perdonar los fallos que pueden presentarse en el desarrollo del proceso,

sobre todo si la agrupación es capaz de solucionarlos con gracia, con “arte”, mientras que en el teatro el público es más exigente y no suele darse esa relación fuerte de complicidad²⁷.

- Tematización: Desde las grandes noticias de ámbito internacional, nacional y local hasta los pequeños acontecimientos personales de la vida cotidiana son temas tratados en ambas variantes del carnaval. Hay núcleos temáticos, sin embargo, que presentan ciertas diferencias de uno a otro en la frecuencia de aparición; por ejemplo, las alabanzas (“piropos”) a Cádiz son habituales en el carnaval oficial, mientras que en el callejero son escasas, más breves, o adquieren forma de parodia; el campo temático preferido del carnaval de la calle es el sexual, que resulta más frecuente e incluso se trata de manera más atrevida que en el oficial. El propio Carnaval es un tema muy tratado, casi siempre en el terreno social, carnavalesco; las agrupaciones oficiales hablan casi únicamente del carnaval del concurso y se refieren a la calle como el lugar de la fiesta y a las ilegales tan solo como concepto, sin individualizarlas; las agrupaciones callejeras hablan también del concurso, pero centrándose en sus celebridades, en sus personajes más populares con un tratamiento parecido al que hacen de políticos, artistas y famosos en general.

Mientras las dos tradiciones, la legal y la ilegal, se inspiran frecuentemente en el mismo fondo de noticias, escándalos y política, hay discernibles diferencias de estilo y enfoque. Hay a la vista una gran gama de habilidades poéticas, con resultados tanto positivos como negativos. Como pueden tratar temas sin tener que preocuparse de su consecuente clasificación en la competición oficial, los mejores escritores parecen capaces de alcanzar un alto nivel de gracia y sofisticación. Irreprimidos y con menos miedo de ofender a los poderes establecidos, las «ilegales» atraen a los intelectuales y estudiantes de la clase trabajadora a sus filas. Mientras que

²⁷ Siempre hay excepciones, y una de las célebres más reciente es el incidente del olvido por parte de la mayoría de los componentes de la chirigota *Las pitorrisas* de la letra del primer pasodoble que debían interpretar en la final del concurso de 2008. A pesar de la evidencia, continuaron cantando el pasodoble –“mascando letras”– con el miedo y la decepción reflejados en sus caras. En la introducción del segundo pasodoble, Enrique García Rosado, *Kike Remolino*, coautor del repertorio, dijo con guasa intentando reponerse y dirigiéndose al público: “Este sí nos lo sabemos”, lo que arrancó un sonado aplauso y gritos de ánimo. Como la chirigota había acumulado suficientes puntos en las fases anteriores del concurso, a pesar de la penalización correspondiente fue declarada ganadora de la modalidad. En años siguientes, esta agrupación ha incluido en su repertorio referencias a aquella difícil situación y al cariño con que fue tratada por el público.

CONCEPTOS PREVIOS

la mayoría de las agrupaciones que compiten oficialmente evitan prudentemente caer en la crítica mordaz, las «ilegales» cantan fuerte con la voz del ciudadano de a pie. Muchas coplas son fogosas, directas, desafiantes y, a veces, picantes y desagradables hacia los poderes existentes. (J. R. Mintz, 2008: 296-7).

También aquí afirmamos, por tanto, que en Cádiz hay dos carnavales, el carnaval común o fiesta de Carnaval y el carnaval de las coplas, y, más aún, que este último ha dado lugar a dos variantes: la que conforman las agrupaciones que se presentan al COAC, el carnaval del concurso, y la variante de las que no concursan, el carnaval callejero o ilegal.

Capítulo 2

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CARNAVAL DE LAS COPLAS

La historia del Carnaval de Cádiz, la historia de la fiesta, se ha observado de manera general desde un punto de vista político o social y, bajo ese prisma, se ha manifestado sobre todo como la historia de su control, de sus reglamentaciones y de sus prohibiciones. De esa historia conviene extraer la línea específica de desarrollo del carnaval de las coplas¹ para fijar algunos hitos que nos ayuden, aunque sea de forma esquemática, a comprender su evolución.

Coinciden los historiadores en que el Carnaval de Cádiz de la mayor parte del siglo XIX todavía se parecía al de cualquier otro lugar de España; aún no se había conformado el carnaval de las coplas o, al menos, eso se desprende de la falta de alusiones a él en la documentación conocida. Es verdad que existen referencias aisladas a grupos de personas que cantan, pero eso no es algo privativo de este Carnaval; una de las más antiguas referencias, citada por Ramos Santana (1985: 26), es la alusión que se hace en 1821 en el *Diario Mercantil*² a grupos de hombres y mujeres que recorrían calles y plazas disfrazados y cantando canciones del país y patrióticas acompañados de guitarras y castañuelas. También habla Ramos Santana (1985: 30-31) de los grupos o cuadrillas, conocidos como "comparsas", que preparaban su participación en la fiesta:

Francisco Flores Arenas, escritor gaditano, director del periódico *La Moda*, afirmaba en este medio, en marzo de 1858, que el origen de las comparsas gaditanas se localizaba entre las ricas familias gaditanas que con un mes o dos de antelación preparaban una pantomima con baile, –tal como se cita en *La Pensadora Gaditana*– y este conjunto preparado se convirtió en el aliciente de las fiestas privadas y bailes públicos, llegando al extremo de que las cuadrillas

1 Está por hacerse una revisión y un análisis histórico estructurado del carnaval de las coplas, una historia de la copla de carnaval como arte.

2 Número 1676 de 9 de marzo, página 4, que puede ser consultado en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

se espiaban entre sí, intentando averiguar los trajes y los contenidos de sus parodias o pantomimas.

Observa este historiador (2002: 130) analizando la prensa de aquellas décadas que no hay grandes diferencias entre esas primitivas comparsas y los cuartetos actuales por las parodias³ que ambos grupos realizan, o con las chirigotas, por la crítica jocosa contenida en el tipo; el caso es que los textos que se conocen de esas comparsas, unos en verso y otros en prosa, no parecen estar hechos para ser cantados.

Los carnavales de Venecia y Génova influyeron desde el siglo XVI⁴ en las formas festivas de Cádiz a través de las comunicaciones comerciales con la península italiana; pero son las formas musicales antillanas, cubanas sobre todo, las que realmente conforman la copla de carnaval, principalmente a partir de las guerras de 1868 y de 1898 por el continuo ir y venir de buques comerciales y de guerra entre Cuba y el puerto de Cádiz. Por esta razón, Marchena Domínguez (1994) afirma que la copla de carnaval no se definió hasta la segunda mitad del siglo XIX, aunque, añade, la fecha de la aparición de las primeras coplas no se conoce con certeza.

En 1861, siendo alcalde Juan Valverde, se produce un hecho fundamental: la inclusión en el presupuesto municipal para el siguiente año de una partida para las fiestas de Carnaval con la intención de atraer visitantes. El Ayuntamiento toma, de esta forma, el control y la organización de las fiestas de cuyo desarrollo venía quejándose la burguesía de la ciudad, de la misma manera que ocurría en otros puntos de la geografía española en donde históricamente no habían dado resultado las reglamentaciones ni las prohibiciones seculares. La partida presupuestaria permitió la organización de desfiles que sustituyeran los espontáneos y la instalación de tablaos en donde actuaran las comparsas y se convocase al público para el disfrute pasivo, apartando así a los gaditanos de aquellos comportamientos festivos habituales que eran considerados inmorales o incívicos. Con este cambio “parece ser que se logra un esquema de fiesta, acorde con la tradición literaria y musical de la ciudad” (Marchena Domínguez, 1994:32), que mejoró el aspecto de Cádiz y que, sobre todo, consiguió que las comparsas se potenciaran y alcanzaran mayor calidad.

3 En un bando de 1868, la Alcaldía prohíbe por primera vez “toda parodia en ofensa de la religión, de las buenas costumbres y de las disposiciones del gobierno, como parodiar sucesos políticos u oficiales”. (Barbosa Illescas, 2013; web).

4 Para observar la evolución de la fiesta de Carnaval en el Cádiz de los siglos XVI a XIX, ver el estudio histórico de Cuadrado Martínez y Barbosa Illescas (2000).

Así, las comparsas fueron convirtiéndose poco a poco en uno de los principales elementos de atracción del Carnaval. Estos grupos, que no tenían todavía las ataduras de ningún tipo de reglamentación institucional ni concursal, se sentían libres para sacar a la calle una mascarada política o para elaborar una parodia o un repertorio que incluyera duros ataques al poder municipal y críticas a las clases acomodadas, a pesar de que, desde 1871, necesitaran licencia para salir en Carnaval (Barbosa Illescas, 2013; web). El alcalde Eduardo Genovés terminó en febrero de 1884 con esa libertad al dictar un edicto –uno más en la larga serie de prohibiciones de la historia de la fiesta– que contenía una novedad:

[...] Destaca en este Edicto el que se aluda a ‘los cantares’, alusión que trataba de prohibir la crítica satírica cantada, pues la musicalidad refuerza el contenido paródico de la palabra; por otra parte, esta alusión a ‘los cantares’ viene a confirmar que se estaban convirtiendo en una forma común de la expresividad crítica popular. (Ramos Santana, 2002: 141).

2.1. PRIMERA ÉPOCA⁵: Conformación de coplas y agrupaciones.

Pero además, aquel mismo año de 1884, Genovés impuso de nuevo a las agrupaciones la obligación de tramitar una licencia para salir en Carnaval, para lo cual esta vez era necesaria la presentación de dos copias de las letras del repertorio sobre las que se ejercería una estricta censura, impidiendo que cantasen aquellas que el consistorio considerara que ofendían la moral pública. De esta forma, Eduardo Genovés termina con lo que podríamos llamar la “prehistoria” del carnaval de las coplas para dar paso a una época en la que la historia de las agrupaciones comienza a estar documentada; así sabemos que ese año, por ejemplo, cantaron en la calle dieciocho comparsas y estudiantinas con la licencia reglamentaria, de las que se conocen los nombres e incluso los datos personales de los componentes (Ramos Santana, 2002). Pero además, y esto es lo importante, en el Archivo Municipal, –aunque hay también repertorios anteriores que fueron recogidos de manera esporádica y por diversos motivos– figuran ya a partir de entonces los repertorios de las

5 Las tres grandes épocas que aquí consideramos deberían ser secuenciadas a su vez en varios periodos atendiendo a distintas tendencias y estilos en cada una de ellas, si se hiciera un estudio histórico evolutivo del carnaval de las coplas que complementara la muy documentada historia política y social de la fiesta del Carnaval gaditano que ya existe.

agrupaciones que solicitaban la licencia⁶. Otro dato interesante es que esa licencia incluso permitía postular a las agrupaciones, algo que estaba mal considerado y resultaba molesto para la burguesía gaditana.

La época histórica de las coplas se inaugura con el enorme éxito que obtuvieron las de una comparsa llamada *Las viejas ricas* que, aunque no aparece en la lista de las que demandaron esas primeras licencias, parece ser que salió precisamente en el Carnaval de 1884, según Zilberman Morales (1983; Actas, 1986). Son numerosas las investigaciones que esta comparsa ha provocado, tanto por su calidad y su éxito como por los puntos oscuros sobre su historia. Lo que más nos interesa de esta comparsa es que su repercusión fue tan grande "que su nombre traspasó las fronteras de su ciudad natal siendo contratada en diversos lugares de Andalucía. Fue tanta su fama que inclusive se llegó a reproducir en una obra estrenada en el teatro Príncipe Alfonso de Madrid en el año 1888 llamada «Certamen Nacional»" (Zilberman Morales, 1983; Actas, 1986: 53). *Las viejas ricas* comenzaron actuando en Sevilla en 1885 durante meses en el teatro Variedades, donde llegaron a hacer hasta cinco pases en cada madrugada, y continuaron obteniendo éxito en muchos otros lugares a lo largo de algunos años. Se produce así en 1885, según documenta Osuna García (2002: 238), "la primera contratación notificada de una agrupación de carnaval fuera de su ciudad de origen y fuera del contexto de la fiesta carnavalesca". Es interesante remarcar el final de esta cita, porque significa que, desde su primer gran hito histórico, la copla de carnaval ya aparece valorada por el público incluso separada de la fiesta, como un auténtico género músico-teatral⁷, y así continúa siendo en la actualidad.

Por supuesto, las coplas de *Las viejas ricas* fueron cantadas por muchas otras comparsas y aparecieron un buen número de grupos imitadores por aquellos años. Esas coplas, unas pocas, han llegado hasta nosotros gracias a una tira, antecedente del posterior y actual libreto, que editó la propia agrupación seguramente para sus

6 Los avatares históricos o simplemente la desidia municipal han disminuido enormemente el potencial de ese Archivo para las investigaciones sobre la fiesta; así, Marcos Zilberman afirmaba ya en 1983, tras no haber podido encontrar ninguno de los documentos que buscaba para sus investigaciones: "El estado en que se encuentra dicho archivo, en lo referente al Carnaval, es lamentable". (1983; Actas, 1986: 64).

7 De la misma manera que Osuna García ha investigado las relaciones entre carnaval y flamenco, sería necesario un estudio de las influencias mutuas entre el carnaval y los espectáculos de variedades, sobre todo la revista musical, de donde indudablemente el carnaval toma el cuplé y con la que comparte el concepto de repaso de los acontecimientos más importantes del año; además, las variedades eran el "lugar" adonde el carnaval acudía fuera de las fechas festivas que le dan nombre y sentido, detalle este último bien documentado por los historiadores del Carnaval, y desde donde surgían discípulos e imitaciones de los grupos más célebres.

actuaciones en Sevilla; pero también se conocen otras de sus letras por fuentes indirectas, sobre todo a través de la prensa; una de estas coplas atribuidas a *Las viejas ricas*, recordada todavía por los gaditanos, es la que comienza con los versos “Que eres taza de plata, / Cádiz, aseguran...”

La primera época histórica del carnaval de las coplas podemos considerar que se extiende desde esta década de los años 80 del siglo XIX hasta la desaparición de la fiesta de Carnaval con la Guerra Civil en 1936. En los años finales del XIX las comparsas se van definiendo mientras aparecen, desde 1896, un buen número de concursos⁸ y certámenes que se desarrollan en locales públicos, como el teatro Principal, y también en privados. Además, se va conformando igualmente el tango, ritmo inseparable de la fiesta de Carnaval desde esas décadas, que venía llamándose hasta entonces “tango americano” o “tango de negros” (Osuna García, 2002). Ramos Santana (2002: 175) incluye una extensa cita del *Diario de Cádiz* (9-2-1900) en la que ya, entre otras cosas, se puede leer:

[...] Un mes después de Carnaval, no hay reunión familiar, humilde aristócrata, donde después de rendir culto a Mozart o a Bellini, se deje de cantar el tango gaditano de moda; como tampoco es raro ver en los escaparates de los almacenes de música [...] tangos con diversos títulos, procedentes todos del Carnaval gaditano.

Al mismo tiempo, los autores, todos ellos de extracción popular, van convirtiéndose en personajes célebres en la ciudad e incluso más allá. El primero de los autores importantes de coplas de carnaval es Antonio Rodríguez, el *Tío de la Tiza*⁹, que desarrolló su obra entre 1885 y 1911. Este autor es principalmente recordado por haber creado el tango “Los duros antiguos” para el coro *Los anticuarios* (1905), tango que se convirtió después en el himno oficioso del Carnaval gaditano. Su letra contiene los ingredientes básicos de las coplas de carnaval: habla de un hecho muy conocido en su momento, la aparición en Cádiz en 1904, enterradas en la arena cerca de una almadraba, de unas monedas acuñadas en México a mediados del siglo XVIII que despertaron el interés casi desesperado de una población hundida en la pobreza; lleva el asunto al entorno más cercano y familiar posible convirtiendo a su

8 En 1887, el Ayuntamiento convocó el primer concurso de coplas para mayor control de las agrupaciones, pero estas lo boicotearon y no llegó a celebrarse. Desde ese momento, el consistorio no abandonó la idea. (Barbosa Illescas, 2013; web).

9 La ya citada biografía de Antonio Rodríguez, revisión de otra anterior escrita por Ricardo Moreno Criado (1980) y publicada por Javier Osuna García (2007) es la más amplia jamás escrita sobre un autor de carnaval.

suegra –la suegra es un personaje típico carnavalesco– en principal protagonista de la búsqueda de las monedas y, con estos ingredientes, trata con ironía y humor un tema tan doloroso como la miseria de Cádiz a principios del siglo XX. Esta es la letra original del tango, del que tantas variaciones existen:

Aquellos duros antiguos / que tanto en Cádiz dieron que hablar / que se encontraba la gente / a la orillita del mar / fue la cosa más graciosa / que en mi vida he visto yo. / Allí fue medio Cádiz / con espiocha,¹⁰ / hasta fue un día mi suegra / y eso que estaba ya medio chocha. / Con las uñas a muchos / vi yo escarbar / cuatro días seguidos / sin descansar. / Estaba la playa / igual que una feria / ¡válgame San Cleto / lo que es la miseria! / Algunos pescaron / más de ochenta duros / pero más de cuatro / no vieron ni uno. / Mi suegra, como ya dije, / estuvo allí una semana / escarbando por la tarde / de noche y por la mañana; / perdió las uñas y el pelo, / aunque bien poco tenía, / y en vez de encontrar los duros / lo que encontró fue una pulmonía / y en el patio de las malvas / está escarbando desde aquel día. (Web Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz).

También el Tío de la Tiza había creado, entre otros muchos, el llamado “Tango de la bicicleta”, incluido en el repertorio del coro *Los abanicos*, de 1897; la partitura de este tango, firmada por M. Palacios, se publicó en *Blanco y negro* el 24 de septiembre de 1898. Ángel Gregorio Villoldo, autor de “El Choclo”, uno de los más conocidos y versionados tangos argentinos, adaptó ese tango gaditano al ritmo argentino, según demostró el biógrafo de Villoldo, Tito Rivadeneira, primero en el congreso en torno a la figura del Tío de la Tiza que se desarrolló en Cádiz en 2012¹¹, a través de una grabación de 1909 del propio Villoldo, y después en un libro publicado en 2014; así, el “Tango de la bicicleta” pasó a convertirse en una pieza tan célebre que aún hoy muchos argentinos son capaces de cantarlo. Muchas otras composiciones del Tío de la Tiza se hicieron famosas en su época e incluso en la actualidad, generalmente sin citar el nombre de su autor, como ya hemos indicado (ver Documento 5). Curiosidades de la música popular.

Pero el Tío de la Tiza, además, innovó el carnaval de las coplas y lo fijó para la posteridad en muchas de sus características; por ejemplo, adaptando los ritmos antillanos a las formas musicales de Cádiz, dando relevancia al tipo de las agrupa-

¹⁰ Azadón.

¹¹ No existen actas escritas de este congreso, solo grabaciones en vídeo que fueron expuestas temporalmente en *Carnavaldecadiz.com*.

ciones¹², incorporando a los coros desde las estudiantinas la instrumentación de pulso y púa¹³ e incluso subiéndolos en una carroza. Es decir, Antonio Rodríguez dio forma al tango de Cádiz y a muchos otros aspectos del carnaval de las coplas tal y como se conoce en la actualidad.

Otro de los autores importantes de este periodo fue Manuel López Cañamaque, a quien se considera continuador del Tío de la Tiza por haber iniciado su obra coincidiendo con la desaparición de su predecesor y por haber elevado de nuevo el nivel del tango tras un periodo de decadencia. Cañamaque, cuya creación se extiende hasta los años 50 del siglo XX, está también en la historia del carnaval como el coplero más prolífico en músicas y letras, quien, además de tangos para coros, creó repertorios para chirigotas y fue capaz muchos años de escribir para varias agrupaciones, para ocho en 1935, según cita Osuna García (2002: 373). En la memoria colectiva de la ciudad ha quedado con la imagen de un loco por el carnaval que se ganaba la vida tocando su bandurria por calles y bares; esta existencia callejera daba a sus coplas unos tintes sociales llenos de valentía. Así lo quiso reflejar en 2009 el coro *Los Cañamaque*, que cantaban en el estribillo de sus cuplés:

Este año yo estoy escribiendo / cuatro comparsas, catorce coros, tres romanceros, / seis chirigotas, cinco charangas, / dos infantiles, tres juveniles, / el coro mixto y le hago el pregón hasta al pregonero; / por eso cuando la gente me ve en la calle / me señalan y me gritan "¡Cañamaque! / Tú estás loco de remate" (bis). (L)

La primera época histórica de la copla se cierra con los carnavales de la República, etapa que puede quedar resumida de esta forma en palabras de Villanueva Iradi (2007: 100):

12 Según Ana Barceló (2015), el término "tipo" referido a la indumentaria y al carácter aparece en 1885 y se generaliza unos años después. Para realizar esta afirmación, la autora se basa primero en una cita del diario *El Progreso* de Sevilla (24-5-1885) referida a *Las viejas ricas* que incluye Osuna García en su libro *Cádiz, cuna de dos cantes* (2002) y añade después que, en Cádiz, la primera alusión al tipo encontrada está en el repertorio de la *Compañía gaditana de clowns*, agrupación de Juan Carrasco de 1889. Se trata de un concepto anterior al Tío de la Tiza, pero se puede decir que él creó escuela en cuanto a darle importancia al tipo en las agrupaciones y todos le siguieron.

Al hablar de *La sucursal del zoco* (1891), Osuna García (2007) dice que con esta comparsa el Tío de la Tiza dejó de utilizar cada año el mismo nombre en sus agrupaciones, que venía siendo el de *Los viejos cooperativos*, para hacer que desde entonces el título y el ropaje, nuevos cada Carnaval, ya siempre guardaran relación.

13 En 1904, se desliga el concurso de comparsas o coros del de estudiantinas, que hasta entonces se hacían conjuntamente (Osuna García, 2007).

De este primer carnaval republicano [de 1932] repleto de entusiasmo popular a tenor de las letras a favor del nuevo gobierno nacional y el optimismo desbordado en las manifestaciones populares, se pasó en poco tiempo a posturas más críticas alumbrando repertorios más corrosivos como podrá comprobarse en sucesivos carnavales. Pero se pusieron, cuestión muy importante, las bases del actual modelo de carnaval en lo que se refiere al apartado de participación de las agrupaciones carnavalescas y el control indirecto de las mismas mediante el concurso oficial de coros y chirigotas que adquirió un respaldo institucional.

2.2. SEGUNDA ÉPOCA: Las Fiestas Típicas.

No hizo falta esperar al final de la Guerra Civil: ya en febrero de 1937 el general Franco prohibía las fiestas de Carnaval, prohibición que se mantuvo de manera general hasta la muerte del dictador. Sin embargo, Ramos Santana (2002) habla de la hipocresía oficial al señalar que, desde 1942, se organizaron fiestas de disfraces “sin antifaz” en tiempos de Carnaval para los sectores pudientes; pero también habla de la manipulación a la que se prestaron las agrupaciones en su afán de resistirse a perder sus formas tradicionales de expresión participando, ya desde 1940, como una atracción más del programa, en espectáculos organizados por las autoridades en los que se cantaban coplas antiguas e incluso se les cambiaba la letra a tangos famosos para ensalzar a los que prohibían el Carnaval. Incluye como ejemplo este historiador (pp. 212 y 213) una letra que se cantó con la música del tango de *Los anticuarios*, la misma de “Los duros antiguos”, que comenzaba diciendo: “Del 18 de julio / cuando la Historia quieren contar / tendrán que venir a Cádiz / para poder empezar...”

Pero, al mismo tiempo, un grupo de amigos reunidos por José Macías Rete formaba el coro *Piñata gaditana* que, tras ensayar de forma clandestina, en las fechas propias del Carnaval cantaba por las tabernas tangos de Manuel López Cañamaque, entre otros autores, como forma de mantener viva la tradición popular. En la Velada de los Ángeles¹⁴ de 1948, pocos meses después del nombramiento de José León de Carranza como alcalde de Cádiz, el coro *Piñata gaditana* actuó ante el gobernador Rodríguez de Valcárcel expresándole su nostalgia por el Carnaval; el gobernador, “tras oír los tangos, no encontró motivo para prohibir sus actuaciones” (Ramos Santana, 2002: 215). A los cuatro días de este hecho, el 14 de

14 Antigua fiesta que se celebraba en Cádiz en relación con el Corpus.

agosto, se organizó de manera informal un concurso de coros, y ya en febrero de 1949 se autorizaron unas llamadas Fiestas de Coros, aunque en fechas no coincidentes exactamente con las de Carnaval y con la prohibición expresa de utilizar ese nombre. Moreno Pérez (1998; Actas, 2002: 112) cita un titular del *Diario de Cádiz* del 12 de febrero de 1949 que dice: "Plausible acuerdo ha sido adoptado por la Delegación de iniciativas y Fomento de nuestro Ayuntamiento de resucitar aquellas famosas fiestas que tanto renombre dieron a la ciudad de nuestros amores". Y todo por evitar la palabra "carnaval".

El resurgimiento de este Carnaval desvirtuado –que fue cambiando de nombre hasta pasar a llamarse "Fiestas típicas. Antiguos Carnavales" en 1967, cuando se trasladó la celebración al mes de mayo, hecho que trajo consigo un fuerte decaimiento del carnaval de las coplas– vino acompañado de su correspondiente concurso desde 1949¹⁵ como principal medio de control de las agrupaciones a través de la censura, concurso que fue evolucionando¹⁶ hasta llegar a conformar el actual COAC. Es bien sabido que la censura actuaba de forma implacable contra todo lo que sonara a político, social o sexual principalmente, viendo en las letras de carnaval lo que a veces sus autores no querían decir; sin embargo también ocurría lo contrario, que en ocasiones los censores no comprendían el doble sentido gaditano y se les escapaban coplas como esta, todavía en el recuerdo de muchos carnavaleros:

Una tarde que yo estaba trabajando / en un chapú que me salió en una montera / cuando de pronto yo escuché un ruido extraño / de una criada que subía la escalera. / "Muy buenas tardes, me dijo la joven; / sin que interrumpa usted su trabajo, / voy a pedirle un poquito de masilla / para una raja que tengo abajo". / Yo le contesté al momento: / "En seguida bajo al piso / y me llevaré el cacharro / para hacerle lo que usted me ha dicho". / Cuando estaba trabajando, / la masilla se me endureció / y yo le dije: "Vela meneando", / y ella entusiasmada tanto la movió / que chorreaba el aceite linaza / y hasta los cristales llegó el salpicón. Los cristaleros (CH: P), 1960¹⁷.

A lo largo de los veintiocho años de Carnaval adulterado, muchos grandes autores crearon agrupaciones y coplas de gran calidad; bien es verdad que la mayoría presentaban unos fuertes tintes folclóricos, tal y como se esperaba de ellas¹⁸, tintes

15 El año siguiente, 1950, el Concurso Oficial de Agrupaciones comenzó a celebrarse en el Gran Teatro Falla.

16 Cuadrado Martínez (2006) hace un repaso de los cambios de denominación, los programas de la fiesta y los reglamentos del concurso de agrupaciones durante estos años de prohibición del auténtico Carnaval.

17 En *Carnaval-tk*, web.

18 La propia celebración se denominó Fiestas Folklóricas Típicas Gaditanas entre 1954 y 1957.

que, aunque en cierta manera se mantienen en la actualidad en algunas agrupaciones, se fueron atenuando poco a poco. De entre los grandes músicos y copleros que surgieron en este periodo, como Francisco García de Quirós y sus famosos tangos, Ramón Díaz *Fletilla*, Agustín González el *Chimenea*, Enrique Villegas¹⁹, Pedro Romero, Antonio Martín y tantos otros, es necesario destacar a Paco Alba.

Paco Alba, el *Brujo*, fue un innovador. Su autoría se extiende de 1953 a 1975, años en los que consiguió quince primeros premios en el concurso de agrupaciones, nueve de ellos en la modalidad de comparsas. Apostó sobre todo por el refinamiento de la chirigota, tanto en afinación y vocalización como en la calidad literaria de las letras, aportando además grandes novedades en la presentación escénica de sus agrupaciones en el teatro. Se le recuerda especialmente como creador de la actual comparsa, denominación que deja de tener a partir de entonces el significado general de otros tiempos referido a cualquier agrupación para pasar a nombrar una modalidad específica que se recoge por primera vez en el reglamento del concurso de 1960 (Cuadrado Martínez, 2006) como fruto de ese refinamiento de la chirigota. Público y jurado venían observando que las agrupaciones de Paco Alba no eran chirigotas, aunque se presentaran al concurso dentro de esa modalidad; así, en 1957 se concedió a *Los sarracenos* un primer premio especial distinguiéndolo del primer premio de chirigotas porque no se sabía muy bien cómo puntuar las agrupaciones de este autor. Se da el caso curioso, incluso, de que su última agrupación, *Los belloteros*, que se presentó a concurso como chirigota en 1975, recibió el primer premio, pero el jurado se lo otorgó dentro de la modalidad de comparsas.

La solicitud que hizo Paco Alba para que se incorporara la guitarra a la chirigota –que anteriormente solo se acompañaba de caja, bombo y pito de caña– ha quedado plasmada en la letra de homenaje conmemorando la desaparición del Brujo que cantó en la final del COAC de 1995 la conocida como Chirigota del Noly, pasodoble que todos los carnavaleros conocen:

*Le pido, señor Carranza, / permiso a su Ayuntamiento / pa que a mi bombo
y mi caja / los acompañe otro instrumento; / que tengo una chirigota / que está
tan requetefina / que le hace falta la ayuda / de los bordones y de la prima. / Y*

¹⁹ Autor de la comparsa *Los escarabajos trillizos*, conocida como Los Beatles de Cádiz, agrupación que alcanzó gran popularidad en todo el territorio nacional, con actuaciones en salas de fiesta, circos y teatros entre 1965 y 1972 (Osuna García, 2002: 270 y ss.). Enrique Villegas falleció el 21 de mayo de 2015, diez días antes de cumplir los 92 años de edad.

dentro del Hotel Francia / Carranza le dio permiso / y dentro del Hotel Francia / y apareció la guitarra²⁰ / de Paco Alba en sus hechizos / y apareció la guitarra / de Paco Alba en sus hechizos. / Y aunque hace veinte años que tú no estás / tú rellenaste con tu compás / los carnavales de nuestra infancia: / cuántas veces me he visto de forjaor, / de bellotero, de senador²¹, / haciendo tipo solo en mi casa, / así que fíjate lo que ha de sentir / hoy en sus carnes este aprendiz / cantando aquí junto a tu comparsa²². Los caballeros de la edad media (CH: P), 1995.

Muchas son las coplas de Paco Alba que siguen recordándose, pero hay una que siempre se canta en las reuniones de gaditanos, cuya popularidad está a la altura de la que tiene el tango “Los duros antiguos”, del Tío de la Tiza. Se trata del pasodoble conocido como “El vaporcito” de la comparsa *Los hombres del mar*, de 1965, segundo himno del carnaval.

Viene a esta tierra un barquito, / más típico no lo hay, / más blanco ni más castizo / en toito el muelle de Cai. / Mire usted si ese barquito / tiene una gracia exquisita / que hasta dio su viajecito / la célebre Tía Norica²³. / Los barcos de vela / como palomitas cruzan por su vera / los grandes mercantes / suenan las sirenas al verlo pasar. / Y es que ese barquito / es tan pinturero / que le dan besitos las olas del mar. / Cómo ronea²⁴, / cómo presume / entre las aguas plateadas y azules. / Ay vaporcito de El Puerto²⁵, / cuando en ti me embarco / cuando en ti navego, / me contagias los recuerdos / de tus viejos sueños, / sueños marineros. / Ay vaporcito de El Puerto, / tú eres la alegría, / tú eres la alegría / de ese muelle tan hermoso / con ese rumbo garboso / con que cruzas la bahía.

Tras la muerte de Franco, en noviembre de 1975, las cosas cambian. En febrero de 1976 se atrevieron a salir algunos coros a la calle en tiempo de Carnaval, a pesar de que todavía estaba oficialmente prohibido. Ese año aún se celebraron las

20 Este pasodoble se interpreta solo con bombo y caja, como las chirigotas antiguas, hasta este punto concreto en el que precisamente entra la guitarra.

21 Referencias a tipos de agrupaciones de Paco Alba.

22 En esa misma sesión actuaba fuera de concurso el grupo Antología de Paco Alba, formado por antiguos integrantes de agrupaciones del Brujo.

23 Personaje que da nombre al teatro de títeres más antiguo de Andalucía, todavía activo en Cádiz y con nuevo edificio. La Tía Norica y su nieto Batillo han hecho disfrutar a generaciones de gaditanos. Para más información, ver Aladro Durán (1976).

24 Presume (Payán, 2005). El autor remarca la idea mediante sinónimos.

25 El barco que realizaba la ruta entre Cádiz y El Puerto de Santa María, de nombre Adriano, ha sido cantado en innumerables coplas de carnaval, aunque podríamos decir que el referente directo de esas coplas es más este pasodoble que el propio barco.

Fiestas Típicas en primavera, pero la idea de que se acercaban tiempos de mayor libertad estaba presente en la ciudadanía. Como prueba, Pedro Romero sacó una comparsa esa primavera con el atrevido nombre de *Carnaval 76* –recordemos la prohibición de utilizar la palabra–, a la que el jurado del concurso tuvo también el atrevimiento de otorgarle el primer premio de su modalidad. La repetición clamorosa del estribillo de esta agrupación en la calle cierra una época histórica para la copla de carnaval:

Fiestas Típicas Gaditanas: / eso no nos dice na; / nosotros lo que queremos... / ¡Carnaval! ¿Cómo? / ¡Carnaval, Carnaval, Carnaval!

2.3. TERCERA ÉPOCA: El Carnaval de la democracia.

Ya en noviembre de 1976, el Ayuntamiento de Cádiz autoriza la vuelta de la fiesta a febrero llamándose Carnaval. A pesar del desconcierto en la programación, la celebración de 1977 fue un éxito popular, en la que destaca el inicio de la recuperación de los coros con la aparición de *Los dedócratas*, un coro de componentes muy jóvenes de diversas extracciones sociales y culturales, muchos de ellos profesionales y universitarios, que devuelven al carnaval de las coplas la capacidad crítica; como ejemplo, su estribillo:

Aquí no pasa na / esto es un cachodeo / porque todos cargos y nombramientos / han sido a deo.

Pero es en 1979, recién elegido alcalde el socialista Carlos Díaz, cuando se inicia la configuración del Carnaval fiesta tal y como lo conocemos en la actualidad, nacido de la recuperación de actos festivos tradicionales y del mantenimiento de otros propios de la época de Franco. Según observa Cuadrado Martínez (2006), el programa de fiestas que se fue diseñando de 1979 a 1981 se mantiene en la actualidad con ligeros cambios formales.

En cuanto al carnaval de las coplas, no se puede hablar de agrupaciones callejeras, en el sentido en que se entienden hoy, precisamente hasta ese mismo año, 1979, puesto que, por una parte, en las décadas anteriores todas las agrupaciones estaban obligadas a ser “legales” y, por otra, la manipulación que había sufrido el carnaval había dejado las calles desiertas de unas coplas que se habían refugiado en locales cerrados, bares y fiestas privadas. Según Acedo Moreno (2014), ese pri-

mer año se atrevieron a salir a la calle dos agrupaciones: *El Lete con toa sus casta* y *El padre Abraham y sus pitufos*, aunque es la primera de ellas la que se ha llevado la fama de iniciadora del fenómeno. Se trata, concretamente, de dos charangas familiares que no cantaban creaciones propias, sino coplas antiguas, por lo que quizá es preferible considerarlas precursoras mejor que iniciadoras del carnaval callejero.

Hasta 1985, año en el que se produce un aumento considerable de número llegando a salir treinta, las chirigotas ilegales no habían alcanzado la decena en ninguna edición del Carnaval. Sin embargo, ya en 1982 habían empezado su andadura Emilio Rosado y José Manuel Gómez, el Gómez, con *Los buscaoro*; estos autores, que durante años simultanearon la creación para la calle y para el concurso, son sin duda los que marcaron la pauta a seguir por las agrupaciones ilegales utilizando siempre un humor inteligente al mismo tiempo que popular. La conocida como Chirigota del Gómez, que después de varios cambios en el grupo y ya sin el autor que la hizo célebre desembocó en Los Guatifó, ha venido siendo la decana de la calle; junto a ella, otras agrupaciones que estando también en activo se pueden considerar ya incluidas en la historia del carnaval callejero por su enorme popularidad dentro y fuera de Cádiz son la Chirigota de las Niñas y, en los últimos años, Los del Perchero.

En los romanceros, que de una manera callada se han mantenido a lo largo de toda la historia del Carnaval, se ha dado también un gran avance, sobre todo en cuanto a su número, y se ha elevado el nivel de su extracción social y cultural; uno de los más conocidos en la actualidad es Salvador Fernández Miró –odontólogo de profesión– quien, además de recitar versos propios, le ha puesto voz a los de otros autores, por ejemplo a los del Gómez.

El nacimiento del carnaval callejero es posiblemente la nota característica más importante del carnaval de las coplas en las últimas décadas. Guerrero Quintero y Al Jende Medina (2012) dan dos visiones alternativas –yo las considero complementarias– del carácter de las agrupaciones de calle: por una parte, son continuadoras del espíritu más tradicional de las agrupaciones carnavalescas, con la calle como medio y fin festivo tanto de su composición como de su actuación; por otra, surgen como contraposición ideológica propia de la Transición a lo ocurrido en las anteriores décadas, de lo que se deriva un rechazo hacia lo oficial, representado en este caso por el COAC. Salvador Fernández Miró (2014; web), al hablar de su propia experiencia en el arranque del carnaval ilegal, añade otro motivo para este hecho: “Cuando los

antropólogos dicen que el carnaval de la calle surge como contrapunto a la rigidez del COAC... El carnaval de la calle sale de casualidad, de las ganas de cachondeo”²⁶.

Paralelamente –y muchas veces con un auténtico muro fronterizo entre ambos tipos de carnaval– ha ido discurriendo el carnaval del concurso, que ha experimentado una gran evolución influida, sobre todo, por su carácter teatral y televisivo llevándolo a alcanzar altas cotas de calidad y de virtuosismo. El reglamento del COAC y de otros concursos ha venido marcando el camino de las coplas oficiales, limitando en muchos aspectos la creatividad de los autores; es verdad que en ciertos casos las normas han servido precisamente para aguzar el ingenio, como ocurrió en tiempos pasados con la censura, si bien se trata ahora de un juego para poner a prueba los límites de unas normas formales, puesto que, en principio, hemos de suponer que existe libertad para los contenidos.

Los coros, en estas últimas décadas, han abandonado en parte la estela crítica abierta por *Los dedócratas* y, poco a poco, han ido entregándose al cultivo de la forma por encima del contenido. Las posibilidades que permite su elevado número de componentes se han aprovechado para conseguir espectacularidad en la puesta en escena, como en el caso del coro de Julio Pardo o en el de Luis Rivero; otros grupos, además, trabajan especialmente los aspectos musicales del repertorio, como el Coro de los Niños, de Nandi Migueles, y otros, sumado a todo lo anterior, destacan por su afinación, como el Coro del Cañón, de Faly Pastrana. Junto a todos estos, se mantiene el conocido como Coro de La Salle-Viña o simplemente Coro de La Viña, el más antiguo de los actuales, que ha servido de cantera básica para varias generaciones de coristas.

26 Así narra Fernández Miró la circunstancia del nacimiento de las agrupaciones ilegales en su conferencia de 2014:

“Pasé directamente del coro a la chirigota de calle, ya acostumbrado a ganar primeros premios. El tercer año salí en *La corporación bajo mazas*, el coro más serio del mundo. Éramos jóvenes, con veintipocos años, y a las 10 de la noche, ¡un sábado de carnaval!, ya no había nada porque se habían recogido los coros y no existían las ilegales. Mi amigo Chapi y yo teníamos un cuplé: *A mi vecina Juana le gustan los purgantes / nananá nananá, por detrás y por delante. / Dícé la hija de Eva, que ella no siente ná, / que lo que necesita es el burro Nicolás. / ¡Nicolás, Nicolás, saca a la burra a mear! / Somos los buscaoro que hemos venido a España / y no hemo encontrao shhhhh como una caña*. No teníamos nada más, pero Chapi y yo íbamos vestidos iguales por el coro y triunfamos con nuestro cuplé: nos metíamos en un bar y no parábamos hasta que la gente no se aprendía el cuplé; nos convidaban, por supuesto, y entonces nos íbamos a otro bar a cantar el “repertorio”. Ese fue el germen de *Los buscaoro*.

El año siguiente la mitad del coro o más no salió y decidimos salir a la calle, aunque fuera con un cuplé; pero el día de la final (para que veáis lo atropellada que iba la cosa) Emilio Rosado nos trajo ocho cuplés, que nos los aprendimos enseguida, pero en la calle llevábamos papelitos por si acaso”.

Los coros han sido y continúan siendo los depositarios del tango de Cádiz, pero esta pieza carnavalesca parece no estar evolucionando lo suficiente como para atraer los gustos del público en general y, aunque en la actualidad el número de coros crece a pesar de las dificultades de su formación por la cantidad necesaria de componentes, lo cierto es que no son muchos los tangos de estos últimos años que son recordados, reproducidos y cantados por los aficionados al carnaval.

La modalidad insignia del Carnaval de Cádiz es la chirigota; con ella y su actitud humorística es con la que se identifica el propio carnaval fuera de las fronteras andaluzas. El hito sobre el que todos los historiadores se muestran de acuerdo como punto de partida de la chirigota actual fue la aparición, en 1982, de la agrupación *Los cruzados mágicos*, de los hermanos Emilio y Paco Rosado, con la dirección de este último y con la colaboración del Gómez y de Juan Romero Caracol. Ellos cambiaron la forma de interpretar la chirigota, pero también abrieron la puerta de la calle para las agrupaciones oficiales: siendo primer premio del COAC, no se recogieron en bares y otros recintos de pago, como habían hecho hasta entonces los participantes en el concurso durante la Semana de Carnaval, sino que salieron a la calle a cantar con sus familias²⁷, todos con el mismo tipo, adoptando casi la imagen de una charanga. Como dato curioso, su popurrí, que dura más de nueve minutos, es tan célebre que muchos aficionados son capaces todavía de cantarlo completo, como he podido comprobar en más de una ocasión. El equipo formado por los hermanos Rosado, el Gómez y Caracol creó las chirigotas más recordadas de la década de los ochenta; a *Los cruzados mágicos* les siguieron *Los cegatos con botas* (1983), por ejemplo, e incluso el grupo llevaría al Falla la chirigota que pasa por ser el cajonazo²⁸ más sonado de todos los tiempos, *Los cubatas* (1986).

En 1992, otra chirigota se inscribe en la historia del carnaval y da un nuevo giro a la estética y a la concepción de las letras de las agrupaciones de esta modalidad. Se trata de *El que la lleva la entiende*, conocidos como Los Borrachos, que se alzaron con un primer premio en el COAC con la autoría de José Luis García Cossío Selu, Erasmo Uberta y José Guerrero Yuyu. Uno de los aspectos más interesantes de esta agrupación, además de la calidad de las músicas y del carácter crítico de las

27 De hecho, la chirigota fue concebida como una agrupación de amigos para la calle, aunque después decidieran presentarse a concurso (Guerrero y Al Jende, 2012).

28 Se dice de la agrupación que, mereciéndoselo según el criterio popular, no pasa a la final del COAC.

letras, es que interpretaban el tipo bajo una cuidada caracterización, línea seguida en adelante por el Selu para sus agrupaciones de autoría en solitario. Su pieza de presentación es muy recordada, aunque nadie se atreva a cantarla por su dificultad: se trata del tango “Los duros antiguos”, pero cantado al revés, yendo de la última a la primera frase musical y letrística, con una intención subversiva ante el propio carnaval; los cuplés de esta agrupación y algunos de sus pasodobles, sin embargo, sí siguen siendo cantados actualmente incluso por los más jóvenes.

No podemos dejar de nombrar tampoco a *Los yesterday*, de Juan Carlos Aragón, ganadores en su modalidad de la edición del COAC de 1999, que volvieron a centrar la atención de los jóvenes en la chirigota con un tipo, una presentación escénica, unas músicas y unas letras perfectamente asumibles por ellos. El estribillo, acorde con el tipo de *hippie* que representaban, ha quedado en el recuerdo de todos:

Camon beiby, camon beiby[come on baby], / *sexo, droga y rocanrol*, / *no hagas la guerra* / y haz el amor. / Y la hierba, y la hierba / *no la pises, fúmla*. / Y menos trabajo / y más carnaval. / ¡Y menos trabajo / y más carnaval!

La comparsa es, sin embargo, el tipo de agrupación que más adeptos ha conseguido en estas décadas en toda Andalucía; se trata de una modalidad muy difícil de comprender en otras latitudes, sobre todo porque no persigue la risa, sino emociones con otro tipo de manifestaciones. Se caracteriza por llevar repertorios con unos textos más elaborados poéticamente que los de las demás modalidades y unas músicas que alcanzan a veces un alto grado de dificultad para la interpretación; en ella se integran las mejores voces del carnaval, entre las que destacan las de contraltos u octavillas –poco habituales en otros campos de la música popular– con una tesitura a veces cercana a la de las voces blancas.

Seguramente es Antonio Martín el principal autor dentro de la modalidad de comparsas en esta época histórica del carnaval de las coplas, por ser el más longevo y el que ha cosechado más primeros premios, dieciséis hasta el momento, el primero de ellos en 1970, con *Los Tarantos*²⁹, y el último en 2013, con *La comparsa del genio*. Se caracteriza por unos repertorios llenos de fuerza, de pasión, en letras,

29 Se dice de él que fue el que desbancó a Paco Alba, creador de la comparsa, como rey de la modalidad en la época de las Fiestas Típicas. Un dato interesante, además, es que es el único autor de la historia que ha conseguido en la misma edición del COAC, la de 1990, primeros premios en tres modalidades, coro, comparsa y chirigota.

música y estilo de interpretación de sus agrupaciones. A lo largo de sus más de cuarenta años de participación en el carnaval, solo en cuatro ocasiones quedó fuera de la final y, curiosamente, a pesar de las dificultades que presenta su interpretación, una de sus coplas más cantadas –inevitable y aclamada por el público en cualquiera de las actuaciones de su grupo fuera del concurso– pertenece al repertorio de una de esas cuatro comparsas no premiadas.

¡Caleta! ¡Caleta! / Mar y cielo, / una vieja playa, / rocas desgastadas por tantas hazañas, / y en el firmamento / hay cierto misterio. / Un pueblo perdido duerme en sus entrañas / y el rumor del aire / desprende un lamento / que desgarrar el alma.

[Estribillo] *Es el embrujo sobrenatural / de esa diosa del mar / que se llama Caleta, / que adormecida en su soledad / se va haciendo inmortal / sin que nadie lo sepa. / Su viejo faro, relevo del sol, / en la noche es timón / para los marineros. / Viva la suerte de poder gritar / contemplando su mar: / “¡Yo nací caletero!”.*

Nace un nuevo día, / de nuevo amanece. / El mar se retira y descubre senderos, / rocas que abastece / su mar adivino. / Buscando la vida van los caleteros; / mariscan y pescan / y otros se contentan / con mirar su cielo.

[Estribillo] *Es el embrujo sobrenatural...* Caleta (CP: Pre.), 1980.

La pugna que Antonio Martín mantuvo en sus primeros tiempos con su maestro, Paco Alba, se continuó después con la que debió sostener frente a su propio discípulo Antonio Martínez Ares en la década de los 90. Tal y como había ocurrido en su momento con Antonio Martín, Martínez Ares, el *Niño*, se ganó sobre todo a los jóvenes con las novedades que introdujo en los repertorios de sus agrupaciones.

El público esperaba ansioso a su comparsa, su puesta en escena, su interpretación, pero sobre todo sus letras. Letras poéticas escritas con gran romanticismo pero también otras cargadas de denuncia social y reivindicativas, que al final siempre terminaban en polémica. (Caballero, 2010: 204)

Se atrevió a tratar asuntos muy enraizados en la sociedad andaluza que nunca antes se habían abordado de una manera tan crítica; por ejemplo, su famoso pasodoble al papa, de *Los miserables* (1993), que supuso tal escándalo en Cádiz, que el autor se vio expulsado de la cofradía del Nazareno:

Ha dicho el Santo Padre que el aborto es de asesinos / y es curioso que lo diga alguien que no tiene hijos, / alguien que come y bebe por culpa de algún

cristiano, / que no vive en un piso, que vive en El Vaticano / que lo único que hace es saludar con una mano. [...]

O la letra contra las corridas de toros, de *La ventolera* (1994):

Acércate torito que ya es la hora, / no me mire a los ojos que no me das pena. / Qué me importa tu sangre, si la gente arde por verte rendío. / Olvídate del arte, yo vengo a matarte con garbo y tronío, / que está la plaza llena, llena. / No lo pienses torito, que dentro de poco / de ti solo habrá un charco rojo en la arena. [...]

Otros temas, desde la homosexualidad o la eutanasia a los propios males del carnaval, se encuentran en sus repertorios siempre tratados de una manera abierta y directa, aunque poética. Esa vertiente poética lo llevó a crear coplas que resultan auténticas canciones, aunque estén creadas para el carnaval.

Carnecita de gallina se me puso esa mañana / cuando vi que en sus mejillas / un agüita cristalina hasta su boca resbalaba. / La sonrisa en las paredes. / Enseguida lo noté: / sí, le di un beso enorme / y ese día fui más hombre / por ser ella más mujer. / Hice mis cuentas: si es febrero... 20, 30... / por noviembre llegará. / Y una a una me fui bebiendo las lunas / pensando cómo será. / Y sus dolores, eran míos sus dolores / porque eran dolor de amores / y su miedo era mi miedo. / No hubo santos en el cielo a los que no recé esa noche. / Y sus dolores, con su mano se me fueron / cuando me dijo: "Te quiero. / Ahora hay que ponerle un nombre". / No sé qué me traerás / debajito de tu brazo, / si un premio de carnaval, / si alegrías o calvarios. / Lo que traigas llevaré, / lo que lleves tomaré, / pero bienvenido seas. / Yo te cuido, duérmete. / A la ea, ea, ea. Los piratas (CP: P), 1998.

Tras *La calle de la mar* (2003), Martínez Ares se retira del carnaval –aunque, como hemos dicho, ha anunciado su regreso en 2016– para emprender su propia carrera musical, pero ya había tenido tiempo de participar en nuevas pugnas con otros autores, sobre todo con Juan Carlos Aragón, que había cambiado de modalidad. El fanatismo del público seguidor de ambos autores incluso había hecho intervenir a la policía en alguna ocasión para prevenir enfrentamientos. Con su retirada, dejó el campo libre para que de nuevo Antonio Martín cosechara éxitos en el concurso, lo mismo que otros autores como Luis Rivero, Joaquín Quiñones, Tino Tovar, los hermanos Márquez Mateos –los *Carapapa*– o Jesús Bienvenido.

Se dice que el cuarteto es la última en aparecer de las modalidades carnavalescas porque, aunque anteriormente habían existido agrupaciones de pocos miembros, instrumentales en su mayoría, hasta *Tres baturros sin burro* (1962), de Manuel de Agustín el Carota, no se habían mezclado las pequeñas parodias con las cuartetos cantadas en los popurrís (Silva López y González González, 1994; Actas, 1996). En la anterior época histórica del carnaval de las coplas habían existido, por tanto, cuartetos como los del Carota, con graciosas improvisaciones, o aquel histórico *Don Mendo y sus mendas lerendas*, de Manuel Rosales Agüillo hijo, ya con toda la parodia en verso, interpretado por el Peña, el Masa y los hermanos Scapachini en 1973, primer año que el teatro Falla recibió un cuarteto en sus tablas dentro del concurso de agrupaciones. José Peña Herrera y Juan Antonio Villar, junto a Francisco y José Scapachini, se convirtieron desde entonces en los maestros indiscutibles del cuarteto también en la época de la democracia, en la que siguieron interpretando grandes cuartetos de Agüillo, aunque quizá sea *Tres notas musicales* (1991), de José Manuel Gómez el Gómez en colaboración con otros autores, el más celebrado –y el último oficial– de estos intérpretes.

El conocido como Cuarteto de Rota –formado por tres estudiantes de Filología en la UCA con procedencia de esa localidad–, con solo cuatro intervenciones en el COAC, marcó la senda de otros cuartetos posteriores, sobre todo por sus juegos de palabras y su utilización del doble sentido; el estribillo de *Pero por quién puñetas doblan las campanas* (1986) puede servir de ejemplo:

Que no (bis) / que no queremos se europeos / porque (bis) / porque si le quita el "euro" / queda un sonido mu feo.

Siguen siendo recordados también los cuartetos de Emilio Gutiérrez Cruz, el *Libi*, sobre todo el que llevaba por título *Déjalo, bien lo sabe Dios* (1994), creado sobre la estela de aquella polémica copla de Martínez Ares dirigida al papa; este cuarteto causó gran impresión porque en él se parodiaba la figura del pontífice de Roma, que besaba las tablas del escenario del Falla, como solía hacer el papa real en sus viajes al descender del avión. Entre los cuartetos actuales podemos destacar el liderado por Manuel Jesús Morera, con títulos como *Taller de reparaciones "Esto arranca por cojones"* (2008), que ha dado un nuevo impulso a la modalidad.

2.4. INFLUENCIA Y EXTENSIÓN DEL CARNAVAL DE LAS COPLAS

Es importante reseñar cómo, a lo largo de su historia, el carnaval de las coplas ha influido en otros carnavales andaluces, nacionales y extranjeros haciendo surgir agrupaciones inspiradas en las de Cádiz como una manifestación festiva más, pero con un especial interés popular dentro de esas celebraciones locales.

Quizá el caso más sobresaliente, por su lejanía, sean las murgas del Carnaval de Montevideo, base fundamental de su fiesta. Aunque no está clara la fecha todavía, fue a finales de la primera década del siglo XX cuando una compañía de teatro de Cádiz –seguramente de zarzuela– viajó a Montevideo y allí dio a conocer las coplas de carnaval.

Son raros los murguistas capaces de informar sobre el origen de la murga en Montevideo. La versión más aceptable nos dice que vino de España. Y que la primera que salió entre nosotros fue “La Gaditana que se va”, sacada de “La Gran Vía”. Así opina Bermejo, director de murga desde hace aproximadamente treinta años. Pepino, que sostiene la misma opinión, recuerda incluso la fecha de cuando salió “La Gaditana” en Montevideo: 1909. Estaba integrada por andaluces y, como aún no había tablados, fue representada en el Teatro San Felipe, situado en la calle Florida, entre San José y Soriano. Ya al año siguiente –1910– salieron varias murgas formadas por orientales. (Carvalho-Neto, 1967: 46).

En 2001, el coro de Julio Pardo tomó el nombre de *La gaditana* rememorando la compañía que había llevado las coplas hasta Uruguay. Fernández Cerrecedo y Blanco López (2008: 306), hablando sobre el tipo de ese coro, dan esta versión:

En el año 1906, una modesta compañía de teatro, de nuestra capital, emprendió un viaje a Uruguay y en su capital Montevideo, representó una obra dirigida por D. Diego Muñoz. La obra resultó un fracaso y nuestros paisanos se encontraron por aquellos lares sin dinero, tan siquiera, para pagarse el pasaje de vuelta a casa.

Ante esta situación, solo se les ocurrió, para recaudar algo, cantar por las calles y plazas coplas de las Murgas de Cádiz, precedentes de las actuales chirigotas. Cantando las cosas de nuestra fiesta no solo lograron lo necesario para volver, sino que generaron afición a las coplas de Carnaval, existiendo

desde entonces y hasta nuestros días un concurso de agrupaciones en Montevideo, igual al nuestro.

Por su parte, el presidente de Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares de Uruguay, Hugo Artuola, decía en el *2º Congreso Gaditano del Carnaval*:

[La murga] es la manifestación artística más íntimamente ligada al corazón de los uruguayos. Tuvo su cuna en España. En 1908 se conoció la primera murga en suelo oriental. Su título "La gaditana que se va" integraba el repertorio ofrecido por la Compañía de Zarzuela dirigida por Diego Muñoz. La sala que los cobijó fue el "Parque Hotel". Y la respuesta del público una cerrada ovación cada noche. En febrero de 1909 un grupo de "Máscaras sueltas" liderados por Ernesto Guerin decidió parodiar a esa murga: la gracia desbordante de esos locos lindos despertó la simpatía de los montevideanos e inmediatamente los convirtió en uno de sus favoritos. De tal forma nació un bastión de nuestras carnestolendas. (2003; Actas, 2004: 22).

Aunque son varios los lugares de la geografía española en los que el carnaval gaditano de las coplas ha dejado sentir su influencia, uno de los más importantes es, sin duda, el Carnaval canario, con Santa Cruz de Tenerife como centro de irradiación. Según Guimerá Peña (2006; Actas, 2008), en 1914, en los inicios de la Primera Guerra Mundial, el gobierno español envió al archipiélago canario tres buques con misión de vigilancia en unas aguas en las que abundaban los submarinos alemanes; uno de ellos era el Laya, un cañonero que permaneció en el puerto de Santa Cruz hasta 1918 y que se convirtió allí en imagen familiar. Su tripulación era mayoritariamente gaditana y, durante sus años de estancia, se integró completamente en la vida de la ciudad hasta el punto de que varios de sus marineros se casaron con isleñas. En 1917, el contramaestre solicitó permiso en nombre de la tripulación para constituir una agrupación durante el Carnaval a la manera de las de su tierra.

Los marineros que integraron la chirigota del "Laya", como es obvio, no se disfrazaron, no confeccionaron un disfraz, sino simplemente se pusieron las chaquetas por el revés, y con un tapón de corcho ahumado se tizaron la cara. Es curioso saber que una sociedad de recreo de la ciudad, la "sociedad de las juventudes republicanas", les consiguió unos cartones y unos papeles con los cuales confeccionaron unos instrumentos musicales como réplicas, caricaturizados, y con ellos imitaban una banda de música municipal, que más o menos fue lo que llaman ustedes "el tipo" que presentó la chirigota en aquel Carnaval de 1917.

[...] Nunca se había visto nada igual, y la prensa lo destaca como lo más importante y lo mejor de aquel Carnaval de 1917; y es curioso ver cómo la prensa no sabe cómo encasillar este nuevo tipo de agrupación. No sabe si es un orfeón, si es una comparsa, si es una estudiantina... lo que había en aquella época, y, por ello, dos periódicos lo califican como "rondalla" y otros dos dicen que se trata de una "comparsa", pero, en ningún momento, se nombra la palabra "chirigota", y menos aún el vocablo "murga".

Este término, el de "murga", aparece por primera vez en el año 1920, cuando era tal la cantidad de agrupaciones de este tipo que, como decía un cronista, el ciudadano no sabía dónde poner a buen recaudo su monedero porque [...] no paraban de "dar la lata" estas agrupaciones que, después de cantar, pedían dinero ["daban la murga"], y es cuando aparece por fin la palabra murga en el Carnaval canario hasta nuestros días. (S/p).

Tampoco en el caso canario hay acuerdo en cuanto a las fechas. Si, como acabamos de ver, Guimerá Peña habla de 1917, Barreto Vargas (1993: 314, web) había situado algo más tarde la aparición de la chirigota del Laya.

Los orígenes de las murgas se remontan al año 1919 cuando el cañonero "Laya" de la Marina de Guerra Española se encontraba varado en el muelle de Santa Cruz. A su mando se encontraba el comandante De Rivera y su dotación compuesta por 130 hombres entre oficiales, suboficiales, cabos y marineros. Casi todos eran gaditanos y organizaban unas "chirigotas" (de donde han derivado las actuales murgas), que participó en los carnavales con un rotundo éxito. Tras el armisticio de la Primera Guerra Mundial estos gaditanos dieron origen a las murgas de "El Flaco" y "El Chucho", "El Descacharrante". [...]

En la actualidad tanto nuestras murgas como las chirigotas de Cádiz se mueven dentro de una línea satírica y crítica, sin embargo, guardan más elementos de conexión con las murgas del carnaval de Montevideo [...]

Además de considerar la gran influencia que –históricamente y desde hace ya un siglo– el carnaval de las coplas de Cádiz ha tenido en otros carnavales, como el canario y el de Montevideo, cuyas murgas respectivas hemos visto que provienen directamente de las viejas murgas o comparsas gaditanas, ya en época democrática este carnaval ha dejado su impronta en los de muchas localidades de la provincia y en pueblos y ciudades del resto de Andalucía, desde Huelva a Málaga, además de otros lugares de España, como Badajoz o Santoña (Cantabria), que también utilizan formas carnalescas inequívocamente gaditanas.

Los sucesivos congresos del Carnaval han dejado constancia clara a través de múltiples ponencias del enorme influjo que Cádiz ha ejercido sobre los carnavales andaluces, que, desde la recuperación de la fiesta con la democracia, han imitado completamente el Carnaval gaditano o, al menos, han añadido las comparsas y chirigotas a sus propias manifestaciones carnavalescas, en muchos casos con concurso incluido. Así lo explicaba también Modesto Barragán en la presentación del documental *Los carnavales de Andalucía, fiesta mimética de los carnavales de Cádiz*, producción de Canal Sur TV, en el V Congreso Gaditano del Carnaval (2008; Actas 2009, audio), aclarando que la mayor influencia se puede observar en la propia capital andaluza, Sevilla, pero también en cualquier ciudad o pueblo del resto del territorio de la Comunidad.

Siendo así, no es extraño que los carnavales de la provincia de Cádiz sigan también ese mimetismo en cuanto a coplas y agrupaciones, como ya había observado Jerome Mintz (2008) al estudiar el Carnaval de Benalup en una investigación iniciada en 1960. Una interesante enumeración de los elementos festivos que Cádiz ha prestado a su provincia –que ya había esbozado González Piñero en 1991– la tenemos en la ponencia presentada por Alberto Ramos Santana en el VIII Congreso del Carnaval bajo el título “Rasgos miméticos del carnaval en la provincia de Cádiz” (1996; Actas, 1998), en la que no solo se refiere al carnaval de las coplas, sino que repasa todas aquellas manifestaciones festivas que se encuentran en otras localidades cercanas y que tienen como modelo el Carnaval gaditano, desde las celebraciones gastronómicas a la elección de ninfas.

La búsqueda, año tras año, de nuevos tipos, músicas y letras, lleva aparejada una experimentación formal que, teniendo la tradición como punto de referencia en lo que se refiere a las características básicas de la comunicación carnavalesca, las que le dan un valor de género, consigue innovaciones dignas de atención para provocar la sorpresa, la admiración y, sobre todo, la diversión de los agentes del proceso. Esa experimentación, que activa múltiples códigos, estrategias y técnicas expresivas, hace que las formas evolucionen Carnaval tras Carnaval adaptándose a los gustos y actitudes de cada época, de manera que, desde la preparación hasta el desarrollo, cada edición de la fiesta resulta un laboratorio de pruebas de nuevas fórmulas comunicativas que buscan provocar emociones diversas en el receptor.

Y tendremos que afirmar que el experimento tiene éxito, si nos fijamos en la cantidad de aficionados que cada año preparan sus coplas y en la de seguidores

que consiguen esas coplas y los grupos que las interpretan. Podemos calcular que se acerca a las trescientas el número de agrupaciones que participan de una manera u otra, presentándose al COAC –por el escenario del teatro Falla pasan cada Carnaval más de tres mil intérpretes– o simplemente saliendo a la calle y, por tanto, que son más de dos mil las letras –acompañadas de unas quinientas piezas musicales originales y de casi otras tantas músicas adaptadas– que se crean como media cada Carnaval gaditano de las últimas décadas. No es fácil encontrar otro sitio en el mundo en el que la creación popular dé lugar anualmente a una cantidad parecida de pequeñas obras literarias y musicales.

Para hacernos una idea previa del seguimiento que tienen esas coplas, no hay más que ver –aunque sea un ejemplo parcial– la difusión que se le da a través de la televisión autonómica andaluza al Concurso Oficial de Agrupaciones de Carnaval que tiene lugar en el Gran Teatro Falla. En estos últimos años, *Canal Sur TV* retransmite en directo para toda Andalucía y también a través de satélite los cuartos de final³⁰, las semifinales y la final del concurso; es decir, un total de diez sesiones de una duración de entre cuatro y seis horas, lo que significa unas cincuenta horas de retransmisión, aparte de emitir en esos días otros programas de resúmenes, programas especiales, reportajes, etc.³¹. Hemos de tener en cuenta que el COAC no es todo el carnaval, puesto que gran parte de las agrupaciones no se presentan a concurso, pero estos datos nos permiten valorar someramente el interés televisivo, ya que el público que sigue las coplas en la calle es difícil de cuantificar.

Tanto las coplas de concurso como el resto de ellas se difunden también, durante todo el año y no solo en época de Carnaval, a través de numerosas emisoras

30 Esta fase del concurso no siempre se retransmite a través de la televisión regional, a veces se da a través de *Onda Cádiz TV*, la cadena local; depende de los acuerdos que se alcancen en las negociaciones con el Ayuntamiento de Cádiz. En el caso de no hacerse con la retransmisión en directo, *Canal Sur TV* emite resúmenes de la fase de cuartos de final.

31 RTVA emitió la siguiente nota de prensa el 18 de febrero de 2012 a través de su web: “La retransmisión de la Gran Final del Concurso de Agrupaciones del Carnaval de Cádiz en Canal Sur Televisión y Canal Sur HD –con más de ocho horas en antena– lideró la noche de este viernes 17 de febrero el mercado audiovisual andaluz con una cuota de pantalla del 21.8%, lo que situó al primer canal autonómico andaluz como líder de audiencia en su franja horaria, superando las ofertas de los restantes operadores televisivos. La audiencia media de la retransmisión se situó en 580.000 espectadores. El número de personas que contactaron con la Gran Final del Carnaval de Cádiz a través de Canal Sur Televisión en algún momento fue de 2.736.000. Además, Canal Sur fue este viernes 17 de febrero, a lo largo del día, líder de audiencia en Andalucía y del resto de las autonómicas al alcanzar un share del 15.8%”.

locales y regionales de televisión y de radio y, sobre todo, a través de internet, desde un buen número de páginas web tanto institucionales como de medios de comunicación y privadas³². De esta forma, podemos considerar que el Carnaval de Cádiz ya es mucho más que una fiesta local, al menos en lo que se refiere al interés que despierta el COAC incluso en el público foráneo, sobre todo andaluz, pero también del resto del Estado³³. Podemos calificar de amplio ese interés cuando, por ejemplo, el simple anuncio del nombre de la comparsa de un determinado autor para el siguiente Carnaval, segundo premio en el concurso anterior, recorre las redes sociales y se sitúa entre los *trending topics* nacionales, según publicaba en su edición digital de 26 de mayo de 2012 el *Diario de Cádiz*:

La Serenissima ya tiene relevo. Juan Carlos Aragón anunció a través de su cuenta en Twitter, @CAPITANVENENO, el nombre de la que será su comparsa en el COAC 2013. El título elegido es Catastrophic Magic Band, un nombre que adelanta muy poco de la nueva creación del autor gaditano. Vicente Lázaro, Lali, volverá a hacerse cargo de la dirección de un grupo que se mantiene

32 Nuevamente pueden servirnos como indicativo los datos de la RTVA sobre el uso de la red, aunque también se refieran únicamente al concurso. Por ejemplo, en su informe del 25 al 28 de febrero de 2011, el Defensor de la Audiencia de la cadena autonómica respondía de esta manera a la queja de una usuaria que había tenido problemas para ver una sesión de cuartos de final del COAC a través de internet: "...se ha pedido información a la Dirección de Medios Interactivos que ha explicado que efectivamente ese día, el 22, se produjo 'uno de los picos de audiencia en Internet del Carnaval de Cádiz, un acontecimiento que supone un éxito de RTVA en la Red, como demuestran los datos de audiencia'. La citada dirección ha explicado que como consecuencia de este aumento de la demanda, RTVA subió el ancho de banda disponible y se consiguió servir todas las peticiones, que, en algunos momentos, llegaron a superar las 8.000 por minuto".

El 16 de marzo de 2012, otra nota de prensa de RTVA afirmaba lo siguiente: "Los datos facilitados por Nielsen señalan que la web corporativa de Canal Sur, <http://www.canalsur.es> ha obtenido este mes de febrero uno de los mejores datos de audiencia de su historia, con más de 934.000 usuarios únicos y más de 7,5 millones de páginas vistas, lo que supone un incremento del 24,7 % con respecto a los datos registrados en febrero de 2011. Con ello, la web de la Agencia Pública Empresarial Radio Televisión de Andalucía (RTVA) se sitúa en el octavo puesto del ranking broadcast de páginas web de España y la segunda de las televisiones autonómicas, sólo por detrás de Televisión de Cataluña. Esta subida de audiencia es la combinación de, entre otros factores, el afianzamiento de los servicios a la carta de Radio y Televisión de RTVA; el éxito del Carnaval de Cádiz [el subrayado es mío] y el foro de "Se Llama Copla", y el ascenso de las páginas de Noticias y Televisión".

33 La RTVA, desde que en 1990 realizara su primera retransmisión de una final del COAC –desde 1981, las finales venían siendo emitidas, incompletas por su larga duración, por la segunda cadena de RTVE–, ha sido el principal agente de la popularización del Carnaval de Cádiz en toda Andalucía; sin embargo, también el hecho de tratarse precisamente de un ente autonómico, ha servido para imponer barreras geográficas al conocimiento de este carnaval, que no suele aparecer en los medios de cobertura nacional, aparte de algunas noticias o reportajes puntuales. Sigo refiriéndome a la televisión como medio fundamental de difusión por considerar que a internet se va a buscar generalmente lo que ya se sabe que existe.

sin cambios respecto al que consiguió el segundo premio en el último Concurso del Falla.

Cada movimiento del autor causa un enorme revuelo en las redes sociales y esta tarde, ante el inminente anuncio del nombre de la nueva comparsa, el hashtag #NombreComparsaJCA se coló en los primeros puestos de los trending topics a nivel nacional. Cientos de carnavaleros expusieron sus ideas acerca de cuál debería ser el nombre de la nueva aventura de Aragón y los suyos en el Falla, aunque ninguno se acercó al título de la comparsa que sucederá a La Serenissima en el próximo COAC 2013.

Las coplas de carnaval llegaron a contar, de 2012 a 2014, con una plataforma musical propia en internet, Espoticaí, creada por un aficionado informático, Daniel Carrasco Díaz, con el apoyo del conocido autor de chirigotas José Luis García Cossío *Selu*. Espoticaí, que, como permite adivinar su propio nombre, venía a llenar el hueco que Spotify dejaba en la música de carnaval, logró registrar seis mil usuarios en su primer mes de funcionamiento, según explicaba el impulsor de la plataforma en una entrevista realizada en mayo de 2012 por *Onda Cádiz TV*. Carrasco declaraba en esa entrevista que tuvo la idea de la plataforma al observar el enorme aumento que tenía en los últimos años la demanda de discos de las agrupaciones carnalescas, discos que cuentan en Cádiz con puntos de venta especializados, como la tienda El Melli, que también sirve pedidos a través de internet.

Aparte de lo que ocurre en internet y en los medios de comunicación convencionales³⁴, también es un síntoma del interés creciente por las coplas del carnaval de Cádiz la gran abundancia de festivales y otro tipo de actuaciones que, durante todo el año, salpican la geografía española y, sobre todo, la andaluza; algunas agrupaciones realizan amplísimas giras contratadas por ayuntamientos, asociaciones, peñas y salas comerciales, siempre con un gran éxito de público. Sirva como pequeña muestra de lo que digo el festival anual que organiza Sanfercái, un grupo de amigos constituidos como peña del carnaval gaditano en San Fernando de Henares, en la Comunidad de Madrid, que consigue llenar un teatro de quinientas localidades cedido por su Ayuntamiento, sin poder llegar a atender gran parte de la demanda de entradas, y todo ello para escuchar cada año a una o dos agrupaciones gaditanas,

34 Los capítulos 5 y 6 de la tesis doctoral inédita de Ignacio Sacaluga Rodríguez (2014) están dedicados al estudio de la relación entre el Carnaval de Cádiz y los medios de comunicación convencionales y digitales, además de las redes sociales.

a veces precedidas como teloneras por las actuaciones de agrupaciones madrileñas que siguen los dictados formales –el género– del carnaval de Cádiz. En su edición de 2015, la programación de las actuaciones de una chirigota y una comparsa muy conocidas, las dos de Cádiz, obligó a Sanfercái a hacer dos funciones el mismo día, dada la demanda de entradas por parte de los aficionados madrileños, completando el aforo en ambos casos.

La influencia del carnaval de las coplas se ha extendido también a otros terrenos artísticos y lo ha hecho de muy diversas maneras: Javier Osuna, por ejemplo, en su libro *Cádiz, cuna de dos cantes* (2002), pone en evidencia las influencias, mutuas históricamente, entre el carnaval y el flamenco; en otros ámbitos de la música popular, el carnaval gaditano deja su impronta en muchos autores de canciones –evidente, por citar algunos, en parte de la obra de Carlos Cano, Javier Ruibal, Javier Krahe³⁵ o El Canijo de Jerez, en solitario o con su grupo Los Delinquentes– e incluso un cantante de relevancia internacional como Alejandro Sanz suele interpretar en sus conciertos una canción formada por los tríos y remates³⁶ de dos pasodobles de la chirigota de Juan Carlos Aragón de 1999, *Los yesterday*, aunque limando en las letras las expresiones que pudieron parecerle inconvenientes y adaptándolas a su propia ideología³⁷.

A veces son los propios carnavaleros quienes utilizan su bagaje de ingenio y experiencia en otros terrenos de la creación: autores de comparsas, como Antonio Martínez Ares o Jesús Bienvenido, han escrito canciones para cantantes como Raphael, Pasión Vega o Lolita; Martínez Ares además tiene su propia carrera musical. Otros autores, en este caso de chirigotas, se han introducido en la radio como comentaristas en clave de humor de programas deportivos, como Antonio Pedro Serrano el *Canijo* en “El pelotazo”, de *Canal Sur Radio*, o José Guerrero Yuyu,

35 El productor audiovisual Gonzalo García Pelayo publicó el 12 de julio de 2015 en su muro de Facebook una nota sobre el reciente fallecimiento de Javier Krahe en la que, entre otras cosas, decía: “Tan bueno como los mejores letristas de las chirigotas de Cádiz: ‘Cuando todo da lo mismo ¿por qué no hacer alpinismo?’, ‘...ir con mis letras tras la gloria de Cervantes, héteme aquí tras la glorieta de Quevedo’. (En esa glorieta hemos vivido los dos muchos años)”.

36 Se denominan así los dos últimos bloques estructurales de pasodobles y tangos.

37 La letra original de la chirigota en la parte que interpreta Alejandro Sanz dice: *Y no me importa que me digan / que yo soy un viva la vida / porque vivo sin compromiso; / no me da vergüenza ninguna, / vida tengo na más que una, / yo no creo en el paraíso*. [Este último verso, Alejandro Sanz lo cambia por “aunque crea en el paraíso”]. *Para mí es mucho más carota / el que me acusa de grifota* [A. Sanz dice “pasota” en lugar de “grifota”] / *con la baba llena de whisky [...]*.

primero en *Canal Sur Radio* y, más tarde, en la *Cadena Ser* con “La cámara de los balones”; algunos incluso colaboran en programas de televisión, como José Luis García Cossío *Selu*, guionista de Los Morancos.

También ha penetrado el carnaval en el teatro: algunas componentes de la conocida como Chirigota de las Niñas, dirigidas por Antonio Álamo, interpretan habitualmente de manera profesional montajes escénicos utilizando las coplas que han venido cantando en las calles de Cádiz en distintos carnavales. El primero de esos montajes, *Chirigóticas*, fue elegido por José Monleón en 2005 para la inauguración del teatro que lleva su nombre en Leganés (Madrid), y el tercero de ellos, *La copla negra*, llevó el carnaval por primera vez a un escenario del Centro Dramático Nacional, el teatro Valle Inclán de Madrid, compartiendo la programación de primavera de 2013, entre otros, con Lorca y Camus; el cuarto montaje, que se incluyó como espectáculo de calle en el festival Clásicos en Alcalá 2015, mezclaba textos de Sor Marcela de San Félix, Hirotsvitha de Gandersheim y Sor Juan Inés de la Cruz con coplas carnavalescas de Ana López Segovia, autora de la Chirigota de las Niñas.

Además de una amplia filmografía documental y de ficción, el Carnaval de Cádiz ha inspirado algunas obras interesantes dentro de las artes plásticas; entre otras, parte de la obra de la pareja artística formada por Enrique Naya y Juan Carrero que, bajo el nombre común de Costus, se convirtieron en un icono de la movida madrileña de los años 80 del pasado siglo. En el Espacio de Creación Contemporánea de Cádiz, ECCO, se exhiben de manera permanente varias piezas pictóricas de estos artistas pop en las que plasmaron su visión de diversas agrupaciones carnavalescas; sin embargo, una de ellas, *Los mojosos*, que había sido adquirida en 1986 por la Fundación Gaditana del Carnaval a los propios artistas, desapareció en 1998, a raíz de haber sido utilizada para ilustrar la portada del libro de actas del *VIII Congreso del Carnaval*, y no ha sido recuperada.

Capítulo 3

LA SITUACIÓN DE COMUNICACIÓN

La situación de comunicación a la que nos vamos a referir está constituida por los principales condicionantes externos del proceso que estamos observando: las coordenadas espaciotemporales en las que se desarrolla el acontecimiento festivo en el ámbito de lo público, pero también la estructura organizativa que hace posible que se materialice. Este dispositivo define sus rasgos principales en lo que denominaremos la «convocatoria»: tal día (o días) en tal lugar (o lugares); además suelen añadirse otras especificaciones. No importa, generalmente, dónde o cuándo tienen lugar los preparativos de la fiesta, aunque a veces ciertas actividades previas cobran un carácter propiamente festivo, como en el caso que nos ocupa, y por tanto ya dan lugar a una convocatoria específica; además, en el Carnaval de Cádiz, se dan también ciertas convocatorias tras el cierre del calendario oficial.

3.1. EL TIEMPO DE LA FIESTA

3.1.1. Calendario

Los seres humanos tenemos dos maneras distintas de considerar el tiempo: una es lineal, en transcurso continuo y sin repetición posible, y la otra es cíclica, estacional. Ambas concepciones constituyen de manera concomitante la dimensión temporal antropológica; ambas están regidas por los astros y las dos están reflejadas en el calendario: la primera, en el simple cómputo numérico, siempre ascendente, y la segunda en las celebraciones y conmemoraciones que repetidamente marcan sus hitos en el almanaque. Esos hitos, las fiestas, son un paréntesis que, de manera cíclica, altera el transcurso lineal de la cotidianeidad; así, las fiestas están íntimamente relacionadas con nuestra dimensión temporal.

El Carnaval a lo que más se parece es a una alegría desesperada, a una alegría que se sabe efímera, que acabará en unos días tasados y demasiado

cortos. Este trasfondo lo tienen de común en todo el mundo las fiestas de contenido dionisiaco, explosivo, desaforado, a las que se limita pactando el contenido, el espacio, pero sobre todo el tiempo. Y lo que da un carácter oscurantista y dramático a esa alegría desesperada no es solo el tiempo psicológico que hace parecer efímera la fiesta, sino el tiempo externo e institucional que la hace cíclica, poniendo el señuelo del año que viene como una parte más del terrible pacto que contiene en sus límites la desesperación para que nunca sea una desesperación completa, una desesperación desbordada e incontrolable. (Limón Delgado, 1988; Actas, 1990: 24).

El Carnaval es una de tantas fiestas de ciclo anual, por eso anticipamos la existencia de su celebración en una determinada época, en invierno en el hemisferio norte; será, sin embargo, la convocatoria concreta la que nos confirmará en qué jornadas tendrá lugar cada año, dada su movilidad condicionada por el calendario lunar.

El cartel anunciador del Carnaval de Cádiz da en cada edición los datos básicos de la convocatoria oficial, institucional de la fiesta: la «Semana de Carnaval» consta en realidad de diez días que se extienden, desde el viernes anterior al Miércoles de Ceniza, hasta el Domingo de Piñata. Estas jornadas suelen enclavarse en el mes de febrero, de manera que en Cádiz se identifican febrero y Carnaval.

De doce hermanos es el más chico y es verdad / que de los doce siempre fue el más bullanguero; / de doce hermanos es el que aprendió a cantar / y al que le gusta el colorete y el plumero. / De doce hermanos es el que vive más feliz, / desordenado, borrachín y mujeriego, / y no le importa lo que de él puedan decir, / él vive libre con su copla y sin complejos. / Se llama febrero y él es el más chico, / es el que en su casa siempre está de guasa, / el que juega y se disfraza / y lo demás le importa un pito; / se llama febrero, veintiocho días, / aunque el muy cachondo pa volvernos locos / a veces trae una propina. / Es el mes más gaditano, / el que viene con sonrisa, / el que a veces es deslenguado y pasa de prisa. / Será el chico toa su vía, / pero en Cai es el más grande / y se muere de la envidia / to el almanaque, to el almanaque. De la India misteriosa... Los Eduardos (CH: P) 2006.

Que yo no te digo ni que sí, / que yo no te digo ni que no, / que lo que quiero yo saber / por qué a mí febrero me embolilla¹ el corazón. / Febrero, febrero, febrero a Cai llegó. Encajebolillos (CP: Pres.), 1991.

1 "Embolillar" es un término que no recoge el DRAE ni Payán (2005). Lo encontramos, sin embargo, entre las técnicas de psicomotricidad para denominar aquella que consiste en arrugar y apretar un pedazo de papel o de otro material hasta hacer con él una bola.

Y como Cádiz es tan puntero / de carnaval y de febrero / to el mundo entiende un montón. Inocente, inocente (CO: T), 1994.

Ha llegado febrero / el mes de la alegría / ha llegado la fiesta / reina de la hipocresía. La niña de mis ojos (CP: P), 2001.

Por las calles gaditanas va febrero / conquistando en Carnaval los corazones / anunciando que parió Cádiz de nuevo / pregonándolo en sus torres miradores. La mare que me parió (CP: Pres.), 2009.

Observemos cómo, en este último ejemplo, incluso se permutan los términos “febrero” y “Carnaval” aportando valor literario a la idea expresada en los versos.

La identificación entre febrero y Carnaval² llega en Cádiz –posiblemente por lo extenso de la fiesta y sobre todo del COAC, que siempre tiene lugar en febrero, al menos en parte– hasta el punto de que, uno de los años en el que el Carnaval se celebró a principios de marzo, escuché en la calle, sin ninguna intención poética aparente, la expresión: “Este año, febrero cae en marzo”. Así que, aunque el Carnaval sea en marzo –como ocurrió en 2011 o en 2014, por ejemplo–, aplicando una operación de atribución del valor de uno a otro significante, febrero sigue siendo el símbolo de la fiesta para los gaditanos:

Vamos a cantarle a Cádiz / que en febrero está de fiesta. La madrugá (CO: Pop.), 2011.

Porque no tengo otro credo, / porque no tengo otra fe / que el veneno que me corre por febrero: / me parieron chirigotero. Los niños cantores de viena o de manolete³ (CH: Pop.), 2011.

Actualmente, los días propios del calendario litúrgico católico –domingo, lunes y martes de Carnaval–, que eran tradicionales en una sociedad de carácter rural, se han abandonado en la mayor parte de las localidades, por motivos propios de la sociedad industrial, para pasar a ocupar el fin de semana anterior al Miércoles de Ceniza; incluso hay lugares donde el Carnaval, por distintas razones, se celebra en otras fechas. En Cádiz, las fechas de la liturgia católica se sitúan dentro de la

2 La tesis doctoral de Moreno Tello (2015) lleva en el propio título esa identificación cuando habla de la “represión al febrero gaditano” entre los años 1936 y 1945.

3 Viena y manolete son tipos de pan.

llamada Semana de Carnaval, de ahí que no se trate de las mismas fechas todos los años, aunque los actos festivos se extienden, de una u otra forma, a lo largo de más de un mes.

1 o 2 fines de semana	+ - 25 días	V	S	Dc	Lc	Mc	XC ⁴	J	V	S	D	L, M, X, V, S	D
Ensayos generales y fiestas gastronómicas	Concurso Oficial de Agrupaciones	Final COAC Semana de Carnaval										/	Carnaval Chiquito

Tabla 1: Calendario.

3.1.2. Convocatorias previas a la semana oficial

Las peculiaridades de este Carnaval, por tanto, se encuentran también en su temporalidad, que desborda las fechas de la celebración oficial. Desde casi un mes antes del primer fin de semana de Carnaval, se desarrolla el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas en el teatro Falla y, antes aún, sus ensayos generales públicos y las fiestas gastronómicas que van tradicionalmente asociadas a esos ensayos –*Pestiñá*, *Erizá* y *Ostioná*, entre otras–, organizadas por distintas peñas de Carnaval casi siempre en los dos fines de semana anteriores al principio del concurso oficial.

Es precisamente el Reglamento del COAC⁵ el que establece tanto el periodo máximo de quince días como las demás condiciones de los ensayos generales que, como tales, han de hacerse fuera del lugar habitual de ensayo de la agrupación y siempre con acceso libre y gratuito, ligando estas disposiciones a la prohibición de hacer públicos los repertorios de las agrupaciones antes de ese plazo; hablamos únicamente de los repertorios, puesto que los tipos o disfraces no pueden utilizarse, han de ser de riguroso estreno en el COAC.

Desde 1988, la peña Los Dedócratas viene celebrando la *Pestiñá* un sábado por la noche en la plaza de San Francisco; esta convocatoria, primera de la agenda del Carnaval, tiene también el significado de despedir la Navidad: los asistentes toman pestiños –dulce típico de la Navidad en Andalucía– y beben anís, todo repartido

4 En negrita, los días tradicionales del Carnaval y el Miércoles de Ceniza.

5 Los reglamentos de todos los concursos, así como los de otro tipo de convocatorias, pueden ser consultados en el área de Fiestas de la página web del Ayuntamiento de Cádiz.

gratuitamente, mientras actúan coros de carnaval. Al mediodía de sendos domingos, tienen lugar la *Erizá* y la *Ostioná*, aunque a veces coinciden el mismo día por cuestiones de calendario. La degustación de erizos de mar acompañada de vinos de la tierra se celebra desde 1980 en la calle de la Palma, en el barrio de La Viña, organizada por la peña El Erizo⁶, mientras que los ostiones –moluscos parecidos a la ostra– los sirve la peña El Molino en la plaza de San Antonio desde 1986.

La peña El Erizo, pionera de este tipo de convocatorias, instituyó el encuentro a modo de ensayo general y pronto fue imitada por otras peñas; agrupaciones de todas las modalidades presentaban sus nuevas coplas ante un público que asistía masivamente por la oportunidad de escuchar novedades carnavalescas y de obtener comida y bebida gratis. Sin embargo, las agrupaciones oficiales que actuaban durante estos eventos, coros en su mayoría, cada año están siendo más reacias a participar en ellos para no verse obligadas a desvelar sus nuevas producciones antes del concurso, porque actualmente se valora de manera muy especial poder sorprender en el teatro Falla⁷. Así, estas convocatorias previas están entrando en decadencia en cuanto a la cantidad y calidad de las coplas que en ellas se estrenan. A pesar de ello, existen nuevos intentos de revitalizar estos encuentros e incluso de ampliar su número:

Ensayos Generales en 'El Bache de La Palma', el sábado 9 de enero. Un gran maratón de coplas previo al Carnaval de 2010, ya hay diez agrupaciones confirmadas, pero permanece abierta la posibilidad de incorporar aquellas interesadas en participar en estos, para ello tienen disponible el teléfono 679 678 160.

Esta es la segunda edición para recuperar la tradición de los Ensayos Generales, una oportunidad para aficionados y participantes de tomar el pulso a sus repertorios⁸.

6 La desaparición de esta peña dio lugar a que la Federación de Peñas y Entidades Caleteras se hiciera cargo de la organización del evento en 2014.

7 Hay otros motivos, además, para que estas convocatorias estén en decadencia: en ellas, el público cada vez presta menos atención a las coplas porque tiende a crearse un ambiente de "botellón" y, por su parte, las agrupaciones ya no las ven como una interesante fuente de financiación; piénsese que en 2014 la peña Los Dedócratas ofrecía 200 € por participar en la *Pestiñá*, gratificación que apenas significa algo para un coro de cuarenta personas, por ejemplo. El declive ha llegado a un punto en el que las peñas organizadoras tienen dificultades para completar un cartel de cuatro o cinco grupos de Cádiz y están aceptando agrupaciones de otras localidades para poder mantener la tradición de los ensayos generales.

8 *Carnavaldecadiz.com* (Consulta: 3-1-2010).

A su vez, tanto las muestras gastronómicas como los productos del mar típicos de la ciudad son tema de las coplas de carnaval.

(Recitado) *Clase de comer erizos por los hermanos Garabato: / Se coge un erizo (bis)⁹ / se corta un cachito (bis) / se acerca a la boca (bis) / se da un chupetón / Effffrrrr... ¡ay! / Pos dale la vuelta, / no seas más cabrón. / Se coge otro erizo (bis) / se corta un cachito (bis) / se acerca a la boca (bis) / se da un chupetón / Effffrrrr... ¡hum! / (Cantado) ¡Gloria, gloria a los erizos!, / saben a manjar sagrao, / que me juego el paraíso (bis) / si es que esto fuera pecao. La Catedral (CO: Pop.), 2008.*

Todas estas convocatorias previas a los días del programa oficial de fiestas tienen el objetivo común de ampliar las oportunidades de interpretar y de escuchar coplas en la calle, que siempre le parecen escasas al aficionado, tanto al emisor como al receptor, además de que las agrupaciones puedan poner a prueba en público por primera vez el nuevo repertorio. Y, de momento, se aprovecha esa oportunidad, en unas ediciones con mayor y en otras con menor fortuna, dependiendo de muchos factores: de las modas, de la política carnavalera imperante en el momento, hasta de las condiciones climáticas de los días elegidos.

Por su parte, el Concurso Oficial organiza sus fechas en relación con el número de agrupaciones inscritas, con las fases en que se ha de desarrollar –que pueden cambiar de una edición a otra según el reglamento– y, en último término, con el día concreto en que se celebrará la final, generalmente el viernes previo al primer fin de semana de la Semana de Carnaval.

Podemos, por tanto, considerar el COAC y sus fiestas gastronómicas asociadas como actividades públicas preliminares al Carnaval propiamente dicho. Los años en que el Carnaval viene más adelantado en sus fechas, estas actividades preliminares se unen prácticamente al periodo de la Navidad. El Carnaval de 2008, por ejemplo, comenzó su periodo oficial el jueves 31 de enero, pero la primera sesión de la fase de preliminares del concurso de agrupaciones había sido el domingo 13 de enero y, como el fin de semana anterior al inicio del COAC todavía era de festividades navideñas, se hicieron coincidir en ese mismo fin de semana cuatro convocatorias: las tres fiestas gastronómicas y la sesión inicial del concurso.

9 El coro canta con el tipo de frailes carnavalescos y repiten los versos en una alegre letanía. Es fácil imaginar la conexión festiva con el público que puede conseguir la agrupación interpretando esta copla en una *Erizá*.

Este año tenemos los carnavales / cerquita de Navidad; / no me ha dao tiempo a hacer un coro / y hacer una zambombá. / Casi toas las letras no van pa Cádiz, van pa Belén... Los del portal de Jerez¹⁰ (CO: Pre.), 2008

Cuando esto ocurre, hay frecuentes referencias a esa cercanía en las coplas de carnaval. En 2002, llegó a la final del COAC una chirigota con el nombre de *Villancicos pop-pulares* que cantaba en su presentación:

Yo estaba tranquilo en la Erizá / y me tuve que venir pa acá / por los muertos del calendario. / En verdad yo estaba en la Pestiñá / y me tuve que venir pa acá / ay de patitas para el teatro. / En verdad yo estaba en el cotillón / y me vine pa acá del tirón / a cantarte tos mis coplitas / y, cuando termine el popurrí, / de penitente yo me vi vestir / porque es que salgo en la Burriquita¹¹. / Quién domina el reglamento, / quién domina aquí las leyes / que entoavía no ma dao tiempo / ver que man traío los Reyes. / Esto es un bastinazo: / Navidad con Carnavales, / y por eso yo te traigo / villancicos pop-pulares / villancico en Carnavales / villanciegos por la calle...

Jurado Magdaleno (1986; Actas, 1988), tomando el punto de vista de las agrupaciones, es decir, de los participantes más activos, amplía mucho más esta fase previa, que él denomina "Pre-Carnaval", situando su inicio en los primeros días de octubre y su finalización la noche de la final del COAC. Se trata de un tiempo que engloba los momentos creativos, los de ensayos y los de participación en el COAC en el caso de las agrupaciones oficiales. En ese tiempo, el interés se centra en este tipo de agrupaciones y en los locales de ensayo. Jurado Magdaleno constata que los momentos creativos están envueltos para el público en general en un gran secreto que se va desvelando poco a poco durante la época de los ensayos, al menos para quienes consiguen el privilegio de asistir a alguno; el secreto sobre letras y músicas puede romperse únicamente en los ensayos generales a los que hacíamos referencia más arriba, pero todavía se mantiene entonces en cuanto a tipos y escenografías hasta llegar a la revelación total el primer día de participación de la agrupación en el concurso.

10 Llevan el tipo de gitanos en una zambombá o zambomba jerezana e incluyen en el popurrí varias músicas alusivas a la Navidad, empezando por Adeste fideles. En la página web oficial del Ayuntamiento de Jerez se dice: "La zambomba es la expresión más genuina de la Navidad jerezana y se constituye en el principal argumento en el que se sustenta la convivencia y la participación inherentes a estas fiestas, según se viven en Jerez. Los vinos de la tierra, la repostería tradicional y los villancicos 'aflamencados' son los ingredientes de las zambombas que en estos días se celebran por cualquier rincón de la ciudad".

11 La Borriquita es como se conoce popularmente la procesión del Domingo de Ramos.

En este tiempo previo a la fiesta, las agrupaciones de calle están en sus momentos creativos y de ensayos igualmente, pero su "Pre-Carnaval" es en casi todos los casos un periodo mucho más breve que el de las oficiales. Su nuevo repertorio no despierta la curiosidad durante esta fase más que en sus allegados; sin embargo, también está apareciendo la costumbre en algunas callejeras de hacer convocatorias para ensayos generales privados ante los amigos, o bien en algunos casos abiertos al público, en el local de ensayo propio o en algún bar.

3.1.3. Las fechas oficiales

El hecho de que la fiesta sea móvil acarrea ciertos inconvenientes a las agrupaciones para su organización, sobre todo cuando viene adelantada, de manera que de vez en cuando surgen voces para proponer que se fije en unas fechas determinadas. Si la propuesta se planteara abiertamente en las correspondientes instancias organizativas, afloraría con fuerza el debate –que ahora se limita a las conversaciones privadas o, como mucho, a los coloquios en las peñas y a algún artículo en la prensa en los años en que el Carnaval viene más adelantado– sobre si se debe o no romper el vínculo tradicional del Carnaval con el calendario litúrgico católico. En la práctica, sin embargo, dicho vínculo se ha puesto en cuestión, aunque no se haya quebrado completamente, desde el momento en que las fechas oficiales de la fiesta se alargan más allá del Miércoles de Ceniza.

Eso es lo que yo propongo como fiesta de interés turístico nacional, que sea la última semana de febrero. Ya después se peca igual por dos días de Cuaresma más que menos, para eso están también los cilicios. El Ayuntamiento de Trebujena ya lo ha hecho; van por delante de nosotros y dicen que será la última semana de febrero, siempre que no coincida con el Carnaval de Cádiz, que entonces sería la primera de marzo. Nosotros somos su cuaresma. (José Manuel Cossi, 2009; web)

El asunto de la fecha de los carnavales, ya se ha planteado, pero no oficialmente. A mí me da igual. El Carnaval de todas formas es una fiesta cristiana y no se debe separar de la religión. No es cuestión de gusto. Las cosas para que sean auténticas han de conservar su fecha, su modo, sus raíces. Los encierros de San Fermín son a las ocho de la mañana. ¡Qué temprano! Y si los ponemos a las doce del mediodía, ¿qué dirían los puristas de esa fiesta? ¿Por qué hay que cambiarlo todo? ¿No puede la gente estarse tranquila y conservar las

fiestas en su estado y fecha natural? (Rafael Pastrana Guillén, en entrevista privada, julio 2008).

En el próximo año el carnaval se celebrará del 7 al 17 de Febrero. Hay muchos involucrados a los que no les parece adecuado que esta fecha sea tan cercana a la Navidad y hay tantos inconvenientes y conflictos que merece una mención aquí.

La fecha tan próxima a navidades por tanto, implicará que la preselección empiece justo después de Reyes, pero además con 10,11, o 12 agrupaciones por sesión. Las emisoras de radio y los periódicos por consiguiente, acabaran su jornada sobre las 3 de la madrugada cada día. Esto a su vez hará que los empleados del teatro, salgan del trabajo sobre las 4 o más. También los jurados tendrán que esforzarse para puntuar igual de atentos a las 9 de la noche que a las 3 de la madrugada. Las maquilladoras, los foráneos, los artesanos, los transportistas, los del catering, los de televisión etc. Todos a las tantas de la madrugada por el capricho y la mente cerrada de alguien. (Nandi Migueles, 2012; web).

Si, como parece previsible, desde el Vaticano se fijara la fecha de la Pascua, que determina a su vez las del Carnaval, la polémica quedaría zanjada, siempre que los días de Carnaval se mantuvieran en febrero, dado el simbolismo de este mes al que antes hemos hecho alusión. Los gaditanos, muy observadores de su propia historia, ya han vivido traslados de su fiesta en la época franquista con la excusa de que en febrero hacía mal tiempo. Tras unos pocos años de prohibición del Carnaval como en el resto de España, en Cádiz, donde prohibieron la fiesta pero no pudieron prohibir las coplas, se disimuló la celebración, como ya hemos visto, primero, con el cambio de nombre, que pasó a ser, entre otros, el de Fiestas Típicas¹², y después, con el traslado a mayo desde 1967. Aunque inútiles, tan grandes fueron la reacción general y las protestas contra el cambio de fechas, que –por nombrar un caso significativo– Paco Alba, autor señero de la historia del carnaval gaditano, no sacó ninguna agrupación aquel año. Este descontento también quedó de manifiesto en las letras de entonces, aunque de forma suavizada en prevención de cualquier censura:

12 Para una información histórica sobre las Fiestas Típicas y sobre la evolución del Carnaval en Cádiz bajo sus distintas denominaciones en el periodo franquista, se puede consultar la ponencia de José Manuel Medina Tamayo en el *V Congreso del Carnaval* (1991; Actas, 1992).

El cambio de las fiestas no nos ha gustado (bis)/ preferimos febrero que el mes de mayo / preferimos la lluvia que estar sudando. La banda del Tío Perete (CP: ¿?), 1967. (Peinado Martínez, 2009: 169).

En 1949 se habían autorizado por primera vez unas Fiestas de Coros, germen de las que después serían Fiestas Típicas; pues bien, Ramos Santana (2002) dice al hablar de ellas que las agrupaciones fueron autorizadas a salir exclusivamente los domingos 13 y 20 de febrero para evitar las fechas litúrgicas y se prohibió utilizar la palabra “carnaval” tanto en las letras como en las convocatorias. Se pretendía soslayar con todo ello el carácter simbólico de la fiesta de Carnaval. La comparsa ganadora en su modalidad del COAC del año 2000 representaba el tipo de viejos y viejas que hablaban de su vida actual, pero que también recordaban episodios de su juventud. Al popurrí de esta comparsa pertenece la siguiente «cuarteta»¹³ que expresa ese carácter simbólico:

Este tanguillito me trae recuerdos / de lo que he vivió yo en estas fiestas / y de cómo alguno aquí pretendieron / enterrar el lápiz de sus poetas. / La censura canalla de los gobiernos / y de los caciques sus dos pesetas: / esas fueron sus armas pa manejar nuestra tradición. / Llegaron a cambiar hasta nuestras fechas, válgame Dios, / y aunque rieron mucho, el que ríe el último ríe mejor. / El tiempo ya pasado al pueblo humilde dio la razón; / con nuestros Carnavales no pudo nadie a pesar de to, / ni los politiquillos, ni la censura, / ni los caciques, ni un dictador. Los del año catapún (CP: Pop), 2000.

3.1.4. Convocatorias posteriores a la semana oficial

Después de los diez días que en Cádiz se consideran oficialmente de Carnaval, todavía el domingo siguiente al de Piñata, el segundo de Cuaresma, muchas de las agrupaciones, oficiales e ilegales, salen de nuevo a la calle, reuniéndose sobre todo en los alrededores de la plaza de las Flores y de la plaza del Palillero para dar el adiós definitivo a la fiesta en lo que se conoce como Carnaval Chiquito. Esta convocatoria reúne, sobre todo, a gaditanos ávidos de interpretar y de escuchar coplas una vez más (“jartibles” o “picaítos”¹⁴), aunque ya se considere cerrado el periodo

13 El término «cuarteta» no tiene aquí un significado métrico, sino el puramente estructural que se le da en el lenguaje carnavalero: cada una de las partes temáticas y musicales en las que se divide un popurrí.

14 Se llama “jartible” a la persona que no se harta de algo y “picao” o “picaíto” a quien es muy aficionado a alguna actividad.

carnavalesco. Fue en 1987, el 16 de marzo, cuando, bajo una pancarta colocada en la puerta del edificio de Correos, en la plaza de las Flores, con la leyenda “Carnaval Chiquito ¡para los más jartibles!”, unas pocas agrupaciones, callejeras la mayoría, decidieron seguir ofreciendo sus coplas a quienes quisieran escucharlas una semana después de haber terminado el periodo carnavalesco, a imitación del tradicional Corpus Chiquito que se celebraba antiguamente en la octava del Corpus Christi y que ahora se sigue celebrando en Cádiz el domingo siguiente a la festividad. Desde aquella primera vez, esta propina de Carnaval ha seguido repitiéndose de forma ininterrumpida. Así se dio la noticia del primer Carnaval Chiquito en el *Diario de Cádiz*, según recogía en sus efemérides este periódico veinticinco años después (Documento 7).

Un nuevo invento y una nueva fecha ha surgido en los Carnavales. Se trata del ‘Carnaval chiquito’, una celebración destinada, como decía la misma convocatoria, ‘para los más jartibles’.

Cuatro grupos se encargaron de animar el ambiente en torno al mercado de Abastos; *Terror terrorífico en casa del horror horroroso*, *Dum, dum cateto*, *Los secos de sociedad* y *Autopista hacia Benalup*. Por los lugares clásicos de la zona cantaron y cantaron, incluso coplas alusivas al ‘invento’, que en el caso de *Los secos de sociedad* tuvo honores de estribillo especial para la ocasión. En la puerta de Correos los organizadores fijaron la pancarta y en las escaleras los distintos grupos se sucedieron para ofrecer su repertorio al numeroso público asistente. El mal tiempo no restó ambiente a la fiesta.

Y así fue retratado por Hernández Conde Kiki:

El deseo de alargar aún más el Carnaval llegó a su extremo en la edición 2010, cuando por primera vez desde que lo instituyeran las agrupaciones callejeras en los años 80, el Carnaval Chiquito duró dos días, el domingo 28 de febrero y el lunes 1 de marzo, que era festivo, con la excusa de poder resarcirse del tiempo que las lluvias habían obligado a desaprovechar en las fechas



Foto 2: Carnaval Chiquito. (Hernández Conde y Osuna García, 2011:165).

oficiales. Podemos conocer el desarrollo de la jornada añadida a través del siguiente comentario:

La insólita ampliación tuvo, eso sí, unas proporciones muy reducidas. Nada que ver con el número de agrupaciones y espectadores de la víspera. Las coplas, durante el lunes festivo de ayer, apenas se prolongaron de 14 a 18 horas. Una docena de ilegales y media de agrupaciones del Concurso Oficial. Eso sí, su nivel era indiscutible. Los primeros premios de comparsa y chirigota (*Los santos* y *Los que van por derecho*) fueron de los que decidieron repetir cita. Acabaron cantando juntos en la escalinata originaria. La mayor parte de la fiesta se limitó al triángulo Palillero-Torre Tavira-Correos. (José Landi, 2010; web).

Aún más: ese mismo año se convocó la “repetición del Carnaval en julio”, o Carnaval de Verano, a través de una plataforma formada en internet con este objetivo. Luis Lázaro¹⁵, promotor de esta iniciativa, aseguraba en una entrevista en *Onda Cádiz* (15-4-2010) que “no se trata de trasladar el Carnaval al verano” porque “el Carnaval es de febrero y febrero es del Carnaval”. Explicaba que no había podido acudir a Cádiz durante el último Carnaval y que componentes de muchas agrupaciones callejeras lo habían estado llamando para contarle por su parte que apenas habían podido salir por el mal tiempo. Él entonces, en broma, les decía: “No pasa nada; pues repetimos el Carnaval”. A los pocos días de aparecer la propuesta en Facebook, más de cinco mil personas se habían adherido; unas, porque querían cantar sus coplas, otras, por el deseo de escucharlas, y el número de demandantes seguía creciendo. La procedencia de esas personas era muy diversa: miembros de agrupaciones, tanto oficiales como callejeras, y sobre todo una gran cantidad de gaditanos que viven fuera de Andalucía y solo pueden ir en verano a Cádiz; se sumaba también, entre otros, el apoyo de la patronal hostelera gaditana. Recordaba Lázaro en la entrevista que muchas ciudades de España y del extranjero celebran festivales de música en verano y eso potencia la economía local, gracias a que se proyecta una determinada imagen de la ciudad en todo el mundo. Añadía que esos festivales se nutren de artistas foráneos, mientras que en este caso los artistas ya están en Cádiz y quieren actuar. Terminaba la entrevista adelantando como posibles fechas el fin de semana del 23 al 25 de julio, cuando en efecto tuvo lugar el encuentro.

Recuerdan los historiadores del Carnaval que el alcalde Juan Valverde planteó por primera vez, en 1862, las posibilidades económicas que tenía la fiesta como

15 Productor y promotor cultural madrileño, además de autor de la película documental *Carnaval Geographic. Por amor al arte* (2008) y administrador del canal de YouTube del mismo nombre.

medio para atraer visitantes a la ciudad. Esta idea aparecería desde entonces unida a los mayores o menores intentos de reglamentación del Carnaval de los sucesivos alcaldes gaditanos, sobre todo desde el hundimiento económico que para Cádiz supuso la pérdida de las colonias en el último cuarto del siglo XIX (Marchena Domínguez, 1991; Actas, 1992). Ramos Santana (2002: 186)) cuenta, al abundar en este aspecto económico y organizativo, que en 1913 “algunas personas y autoridades pensaron animar el veraneo gaditano celebrando fiestas de Carnaval; la idea suscitó una curiosa polémica que adquirió incluso matices higienistas con la participación de conocidos médicos de la ciudad”.

La idea de 2010, por tanto, no era nueva, aunque sí lo era el hecho de que no se trataba de una convocatoria institucional con fines económicos y de promoción de la ciudad, sino de una iniciativa popular liderada por las agrupaciones callejeras que perseguían expresarse y divertirse junto a quienes quisieran acompañarlas, gaditanos y foráneos. Otra cosa es el beneficio económico que sin duda muchos obtienen de esta celebración.

Ya desde años anteriores se había venido organizando por parte del Ayuntamiento un carrusel de coros en el mes de agosto con fines turísticos, para que los visitantes de la ciudad pudieran admirar en vivo y en la calle al menos una parte del carnaval genuino de Cádiz, el carnaval de las coplas, con el tango como elemento central. Esta convocatoria, sin embargo, no gustaba a algunos carnavales:

Si de Carnavales se trata / el de Cádiz de otros se distingue/ y no por tener cabalgata / ni un concurso que todos dirigen. / Lo más singular de esta fiesta / que no hay en el mundo entero / son grupos de cuarenta o más personas / subidos y formados en carroza / cantando por la ciudad / coplas de su carnaval / con su arte y su salero, / sus disfraces vistosos / como aquí en el Falla / y to el coro completo / con su afinación, / convirtiendo en teatro / la Taza de Plata / y sus calles y plazas / llenan de ilusión. / Papará paparapapá / y ahora viene un chufra en el mes de agosto / para hacerse el protagonista / se inventa el tonto un carrusel / papará paparapapá / para que conozca el veraneante / que la gente de nuestra fiesta / más mamarracha no puede ser: / medio coro en bermudas, / otros borrachos / destrozando cien años de tradición. / Por lo visto nadie se quiere dar cuenta / del daño que le hace a Cai / un pesetero que no quiere a esta tierra, / ¡la mare que lo parió! (bis). La orquesta Cádiz (CO: T), 2008

Sin embargo, la iniciativa popular del Carnaval de Verano en 2010 cobró tanta fuerza que el Ayuntamiento planteó el cambio del carrusel de coros para hacerlo coincidir con la nueva convocatoria, lo que fue aceptado por la Asociación de Coristas Gaditanos (Ascoga); así, el carrusel tuvo lugar el sábado 24 de julio, con mayor afluencia de público que en años anteriores, mientras las calles cercanas a su recorrido se poblaban de agrupaciones, unas oficiales y otras callejeras, como suele ocurrir durante los carruseles del Carnaval propiamente dicho.

A pesar del éxito obtenido por la convocatoria, los medios de comunicación se hicieron eco de un buen número de opiniones contrarias a ella cuyos argumentos quedan bien resumidos en el siguiente ejemplo:

Al parecer ya nadie se acuerda lo que costó recuperar el Carnaval en febrero, como marca la tradición y como tiene sentido, antes de la Cuaresma. A todos se les debe de haber olvidado que hubo que convencer al último Ayuntamiento predemocrático para que aceptara el cambio de fecha. "Fiestas Típicas Gaditanas a mí no me dice ná, nosotros lo que queremos es Carnaval, Carnaval, Carnaval", que cantara Pedro Romero, ya no está vigente, porque ahora el Carnaval en la calle también se celebra en verano, desvirtuando así su auténtico escenario. Celébrese, como siempre, festivales de agrupaciones carnavalescas para los que nos visitan en estas fechas y también para los gaditanos que quieran sumarse al espectáculo, pero la calle sólo en febrero, como la Feria de Sevilla en abril o los Sanfermines en julio, lo demás no deja de ser una forma de horadar la principal fiesta de los gaditanos. (Emilio López, 2010; web).

Obsérvese que, a pesar de que comienza hablando de las fechas, lo que rechaza el autor del artículo no es que se interpreten coplas de carnaval en otros momentos del año ("Celébrese, como siempre, festivales de agrupaciones carnavalescas"), sino que se haga en la calle; es decir, como medio de preservar la fiesta, rechaza el uso de lo que aquí llamamos "el escenario" –término que él refiere a la convocatoria, al binomio tiempo y lugar– desligado de la coordenada temporal festiva ("pero la calle solo en febrero"). En realidad, este rechazo solo viene a afectar a la actividad de las agrupaciones callejeras, que no participan en festivales y que tienen la vía pública como único escenario.

Desoyendo las opiniones contrarias y basándose en el éxito obtenido, la convocatoria del Carnaval de Verano se repitió el año siguiente, 2011, con un considerable aumento de público y de agrupaciones participantes, tanto oficiales como

callejeras, y de nuevo con el magnífico ingrediente del carrusel de coros¹⁶. El encuentro parecía haberse convertido ya en una cita fija en el calendario carnavalero, con gran contento por parte de la hostelería gaditana, por cierto; sin embargo, la convocatoria de 2013 –que también resultó un éxito de público– tuvo lugar fuera de la ciudad de Cádiz, en Puerto Real concretamente: las agrupaciones ilegales gaditanas utilizaron la cita veraniega, a la que denominaron “Carnaval en el exilio”, como forma de protesta contra la contundente actuación de la Policía Local en el cierre del Carnaval Chiquito de ese año, que se saldó con una persona herida y dos detenidas y condenadas a un año de cárcel¹⁷ por enfrentarse a los agentes que pretendían desalojar de la plaza del Palillero a un grupo de personas que escuchaban a una agrupación a la 1 de la madrugada. De manera insólita, más de ochenta agrupaciones callejeras firmaron un manifiesto de protesta y se reunieron en una serie de asambleas hasta llegar a acordar la celebración del Carnaval de Verano fuera de los límites de la ciudad de Cádiz. El recuerdo y la protesta por lo acontecido en el Carnaval Chiquito 2013 se plasmaron también en las coplas del Carnaval siguiente.

Aquí están los Bruceslitos / para defenderte de los rateros / y de los bandidos. / Ustedes dejarme a mí, / por todos los medios vamos a evitar / que alguien salga herido. / Yo les hago una maña / que de Bruce Lee he aprendí / y dándoles castañas / los dejo esmorecí. / Que las técnicas que yo uso son / un secreto ancestral, / pero, como estamos entre amigos, / te las via contar: / yo les doy san Antonio, macocas, / patá en la espinilla, jalones de pelo, / sardinetas, pellizcos de monja, / tirón de patilla, bocaos en los huevos. / Si resulta que aplico la técnica / y que no puedo con mi rival, / yo me quito corriendo de en medio / y aquí no ha pasao na. / Pero si vienen los polis de Teo / con la porra en mano y dando trastrás, / de aquí no se mueve nadie, / no pararé de cantar / para que siempre en la calle / siga sonando la libertad; / de aquí no se mueve nadie, / aunque nos la den mortal / para que siempre en la calle / siga sonando la libertad. / Aquí están los Bruceslitos / pa defenderte... Los Bruceslitos (L) (CLL: Pres.), 2014.

No cabe duda de que el que se celebra en julio –o en agosto en 2015– y lleva visos ya de convertirse en tradición no es el “auténtico”, no es la fiesta de Carnaval,

¹⁶ En 2012, en cambio, el carrusel de coros se segregó del carnaval de calle para hacerlo coincidir con la regata de grandes veleros que recaló en Cádiz el fin de semana siguiente, lo que, en mi opinión, quitó vistosidad al carrusel y empobreció el encuentro carnavalero.

¹⁷ *Diario de Cádiz*, 26-2-13 y 10-5-13.

pero resulta una buena fórmula de consolación para muchos y una atracción más para el turismo veraniego en Cádiz. La idea se está extendiendo a otras localidades cercanas que ya vienen programando con sus propias agrupaciones al menos una jornada de carnaval de verano. Se trata de festivales de calle, entendidos como una serie de representaciones dedicadas a un arte –en este caso, el arte del carnaval de las coplas–, como tantos otros festivales de música, teatro, danza, etc. que tienen lugar en otras ciudades durante el verano, aunque esto no sea comprendido en toda su extensión por las instituciones y por muchos ciudadanos de Cádiz. Como ocurre en tantos otros debates sobre el carnaval, el desacuerdo surge de la confusión entre la fiesta y las coplas que, aunque cada año nacen ligadas a esa fiesta, constituyen un género artístico autónomo, con entidad propia.

3.1.5. Otras convocatorias

Cada año, cuando termina el Carnaval, las actividades de las agrupaciones más conocidas continúan con actuaciones en festivales benéficos o puramente lúdicos en la propia capital, por muchas localidades gaditanas, andaluzas y, en ciertos casos, de fuera de Andalucía. No solo son requeridas las agrupaciones “punteras” en temporada de Carnaval o cercana, también el resto del año, sobre todo en el verano, en fiestas patronales y de otro tipo.

En la ciudad de Cádiz se realizan varios eventos de carnaval a lo largo del año, como la gala “Lo mejó de lo mejón”, que se celebra en el teatro Falla aproximadamente un mes después de la fiesta, y en la que, además de contar con importantes actuaciones, la Asociación de Autores de Carnaval (AACC) hace entrega de una serie de premios a autores, directores, músicos, cantantes, etc. que han destacado en el último concurso. Durante los meses de verano tienen lugar otros festivales, como el llamado “Me río de Janeiro”, que organiza en sesión única la AACC desde 1986, además de la serie de festivales semanales conocidos como “Martes de Carnaval” entre los meses de julio y agosto desde 2008.

Otras entidades convocan concursos de minicoros, de dúos, tríos, de antologías o de coplas “a pelú”¹⁸, organizan festivales de coplas antiguas o cualquier otro tipo

18 Según Pedro Payán (2005), “a pelú” quiere decir echar a suerte, por alusión a la moneda que se utilizaba para ello, la “pelucona”.

de velada carnavalera y, en muchos casos, de esta manera obtienen fondos para sus propias actividades, no importa si pertenecen a otras subculturas de la ciudad; por ejemplo, las convocatorias denominadas “Para quitarte las penas”, organizadas por la cuadrilla de cargadores de la Hermandad de las Penas de la Semana Santa gaditana. Hay que reseñar que una de las actividades más frecuentes es la participación de las agrupaciones en festivales benéficos que recaudan fondos tanto para organizaciones como para particulares con algún problema que necesiten de la solidaridad ciudadana. Además, algunas salas comerciales de la ciudad, de otros puntos de Andalucía e incluso del resto de España, cada vez en mayor número, durante todo el año programan actuaciones de agrupaciones célebres, tanto callejeras como oficiales.

Antonio Rivas, autor de letras de coros y comparsas, fue el iniciador en 2008 de los concursos “Aquellos dúos antiguos” en El Anticuario 1905, un bar de su propiedad, que dieron pie a actuaciones de dúos y tríos en cualquier época del año para interpretar coplas de comparsas; así se defendía a través de las voces de su agrupación de aquellos que criticaban esta fórmula considerando que desvirtuaba las coplas, que no sonaban igual con pocas voces, así como que suponía un juego sucio hacia las comparsas completas, agrupaciones de quince componentes y, por tanto, más caras a la hora de ser contratadas:

En la placita Pinto / con el concurso de El Anticuario / pensando un pasatiempos de verano / quién diría que iba a nacer / otra forma de hacer / carnavales gaditano. / Guitarra y dos amigos / pa cantar por derecho / las coplas de todos los tiempos: / son los dúos y tríos / que se han extendido / y si ese es un delito / yo sigo diciendo, / ahora mismo lo grito, / que yo soy el culpable de este gran invento. / Y aunque algunos me digan / que con esta medida / yo me he cargao la fiesta / y que vendo la copla / para cuatro meonas en una discoteca, / yo solo sé que ahora llega a raudales / donde ese arte no había sonao, / yo solo sé que ahora los carnavales / a tos los jóvenes han enamorado. / Y donde canta un trío / está Cádiz cantando, / la voz de nuestro pueblo, / esa de febrero / que por todas partes / ahora va enganchando; / si ahora suena en una discoteca / es una suerte para sus poetas / y pa un público tan entregao. / Cuentos, no vengán con cuentos / que con eso no se acabó el carnaval, / no digan que eso daña, / que comparsa este año hay lo menos sesenta¹⁹: / los

¹⁹ Ese año 2014 se presentaron a concurso sesenta y cuatro comparsas; de ellas, veintitrés eran de Cádiz capital, diecinueve de otras localidades de la provincia y dieciséis del resto de Andalucía.

trío están haciendo más grande mi fiesta / más grande a la comparsa, / a los carnavales y más grande a mi tierra. Los hombres de negro (CP: P), 2014.

Pero las valoraciones negativas no cesaron:

No me gustan las comparsas / que quieren ir con las modas / y no me gustan las modas / que han cogido las comparsas / de las miniantologías, / te lo juro por mi madre: / a mí me gustan los tríos... / pero no de carnavales. Qué penita de comparsa (CP: Est.), 2015.

El aumento paulatino de todo este tipo de convocatorias hace que en los últimos años no sea difícil ver carnaval en Cádiz en diversos recintos, sobre todo durante el verano. La novedad del Carnaval de Verano de 2010 estribaba, en realidad, en que en ese caso las agrupaciones salieron para cantar en la calle, en cualquier pequeña plaza, callejón o escalinata, como lo hacen en febrero, aunque fuera durante el mes de julio, cuando ya ha comenzado a funcionar de nuevo la maquinaria de la factoría para poner en marcha un nuevo Carnaval.

3.1.6. El calendario en la provincia

En muchos pueblos de la provincia de Cádiz, el programa propio de actividades carnavalescas se ve afectado por el Carnaval capitalino, como hemos visto en el caso de Trebujena que se citaba más arriba, lo que pone de manifiesto la enorme importancia que tiene en toda la zona. Por ejemplo, Arsenio Cordero, alcalde de Alcalá de los Gazules, respondiendo a una pregunta sobre las fechas del Carnaval en su localidad en 2009, decía: "Este año es el 6, 7 y 8 de marzo. No lo hacemos nunca coincidir con el de Cádiz, porque nos gusta que los alcalaínos vengan al Carnaval de su capital y asimismo también le damos la oportunidad a aquellos que quieran acompañarnos en estos días"²⁰. En 2009, año al que hace referencia el alcalde de Alcalá de los Gazules, las fechas oficiales del Carnaval en Cádiz fueron del 19 de febrero al 1 de marzo; pues bien, el programa de actividades del Carnaval de Puerto Real (Documento 8) extendió sus convocatorias desde el jueves 26 de febrero hasta el domingo 8 de marzo, retrasando una semana su programación con respecto a la de la capital.

²⁰ *El guirigay*, nº 2, 2009, pág. 40, sin firma.

3.1.7. El tiempo de carnaval

Las coplas están creadas para interpretarse en un determinado marco temporal, que es el tiempo festivo carnavalesco propiamente dicho. Sin embargo esta afirmación plantea varios problemas, como el de los límites temporales concretos de las fiestas de Carnaval en Cádiz, y entra incluso, como hemos visto, en el propio debate ya añejo que mantienen autores, agrupaciones y público carnavalero en general sobre qué actuaciones son lícitas y cuáles no fuera del tiempo de Carnaval .

Si admitimos que el periodo festivo empieza con las primeras convocatorias gastronómicas, estaremos ampliando alrededor de un mes las fechas oficiales de celebración del Carnaval en Cádiz. Si, por el contrario, consideramos el COAC un evento previo a la fiesta, estaremos de acuerdo con la agenda oficial y con la convocatoria que aparece en el cartel anunciador de cada año, en cuyas fechas solo se incluye la final del COAC, pero no las fases anteriores del concurso; desde esta segunda posición, el hecho de que en estas últimas décadas la final esté en la agenda oficial daría carta de naturaleza festiva al concurso. Pero todavía hay opiniones más restrictivas, como las frecuentes alusiones que hacen, tanto las agrupaciones concursantes como los presentadores de las transmisiones por radio y televisión de las sesiones del Falla, a que el Carnaval empieza cuando acaba definitivamente el COAC, porque mantienen que el auténtico Carnaval es el que se vive en la calle y la fiesta en la calle comienza oficialmente el sábado.

Las agrupaciones callejeras, por su parte, tampoco se adaptan del todo al calendario oficial puesto que, aunque no suelen adelantar sus apariciones con respecto a la Semana de Carnaval –excepción hecha de algún ensayo general privado–, son las protagonistas principales del epílogo festivo que supone el Carnaval Chiquito, si bien cada vez son más las agrupaciones oficiales que las secundan en ese domingo añadido a la fiesta.

Se oye decir que en Cádiz todo el año es Carnaval, afirmación que obedece a que, cuando termina el tiempo de Carnaval, comienzan los bolos de muchas agrupaciones, que se extienden hasta finales del verano; luego en seguida, en septiembre u octubre, empiezan los ensayos y así se inicia el ciclo de nuevo. Es cierto que en Cádiz podemos escuchar coplas de carnaval a lo largo de todo el año, pero esas coplas siguen siendo creadas para transmitirse en febrero; esta es una de las claves más elementales que necesita el receptor para comprenderlas.

La coordenada temporal es importante para cualquier fiesta y, en el caso del Carnaval, estos límites quizá pueda parecer que tienen especial relevancia por tratarse del tiempo en el que todo se subvierte y todo está permitido. Esta diferencia entre lo cotidiano y lo carnavalesco ha sido mucho más marcada en otras épocas de mayor separación social entre clases y de menor permisividad; hoy ya no es necesario esperar al Carnaval para disfrazarse ni para ejercer la crítica. Sin embargo, el tiempo de Carnaval sigue teniendo un valor simbólico, aunque a veces los límites de la fiesta aparezcan desdibujados: no está claro cuándo empieza y cuando termina, pero se sabe que hay un tiempo de Carnaval, allá por febrero, que es un tiempo cultural, que no tiene la misma duración para cada uno ni se puede marcar de manera cerrada en el almanaque, sino que depende de la manera y de la intensidad con que se viva.

La aparente flexibilidad o, si se quiere, indeterminación de las fechas del Carnaval de Cádiz encierra en realidad una dualidad: la fiesta del Carnaval y el arte de las coplas de carnaval, el «género carnavalesco». La fiesta, como tal, está sujeta siempre al calendario aunque, como en este caso, tenga un carácter móvil e incluso pueda sufrir traslados: la fiesta tiene siempre una extensión temporal definida que, con carácter cíclico, rompe el transcurso lineal del tiempo cotidiano. Las coplas de carnaval, materia central de la fiesta gaditana, se crean para ser transmitidas en el marco festivo; sin embargo, el arte de dichas coplas, el género, no admite barreras temporales, como demuestra la demanda que de ellas, tanto de las oficiales como de las callejeras, hace el público a lo largo de todo el año, e incluso el hecho de que muchas pasen a formar parte del acervo folclórico permaneciendo durante décadas²¹ en la memoria de los gaditanos.

3.2. LOS ESCENARIOS DE LA COPLA DE CARNAVAL

En las fiestas locales deberíamos considerar como escenario, en teoría, toda la ciudad. Aunque la autoridad municipal regula los lugares específicos en los que tendrán lugar las manifestaciones festivas estrictamente públicas que dan lugar a una convocatoria, el ambiente festivo se extiende a todo el conjunto de la ciudadanía, de manera que las familias, las comunidades de vecinos y otro tipo de sociedades

21 Algunas, como “Los duros antiguos” (*Los anticuarios*, 1905), ya son más que centenarias.

tienen también en muchos casos su propia celebración durante las fiestas locales. Los principales eventos públicos de una fiesta local tienen como escenario la plaza del pueblo, los alrededores de una ermita o el terreno de determinada finca, en el caso de las zonas rurales, y, en las ciudades, calles, plazas –sobre todo del centro urbano o del casco antiguo– y recintos de gran aforo.

El carnaval de las coplas cuenta en Cádiz con dos escenarios públicos básicos: uno de ellos, amplio, abierto, indeterminado, es la propia calle que, por presentar lugares de uso preferente, denominaremos en plural como “escenarios urbanos”; el otro, restringido en su uso y bien delimitado, es el escenario del teatro Falla, donde se desarrolla el Concurso Oficial de Agrupaciones.

Los participantes en el carnaval que llegan de otros lugares a las calles del casco antiguo de Cádiz o al teatro Falla para interpretar sus coplas –que son muchos cada año – suelen indicar su procedencia, a veces reivindicando al mismo tiempo su pertenencia al universo carnavalesco de Cádiz, pero siempre refieren la deixis al escenario para el que van destinadas las letras.

*Somos los beduinos / **venimos** todos a una / **de** barrios carnavaleros / como es el barrio Bahía Blanca y La Laguna* Los del portal de Jerez (CO: Pop.), 2008

*Aunque no sea de Cadi Cadi / tengo yo el corazón gaditano / porque soy **de aquí al lao**, de Chiclana / y me siento un primo hermano.* Los detectives privaos (CLL: P), 2009.

3.2.1. Los escenarios urbanos

La fiesta del Carnaval en Cádiz se celebra en toda la ciudad, como fiesta grande que es, y las convocatorias específicas aparecen diseminadas por distintos barrios. Sin embargo, existe un recinto tradicional que posee un potente carácter simbólico: se trata del casco antiguo. Homobono (1982, web), al estudiar la dimensión espacial de las fiestas urbanas vascas, se refiere al interés popular por la apropiación festiva de los cascos antiguos de las ciudades.

Cuando se dice que el Carnaval es la fiesta grande de Cádiz, habría que entenderlo, por tanto, con ese significado restringido con el que se utiliza allí el nombre de la ciudad referido casi exclusivamente al centro, puesto que, aunque hay alguna convocatoria festiva importante en barrios de Puertatierra, como la gran cabalgata

–incluso, si hablamos del carnaval de las coplas, en los últimos años se celebra un carrusel de coros que se va afianzando–, son escasos los eventos que se desarrollan fuera del casco antiguo. En un debate sobre la organización del Carnaval que tuvo lugar durante el 1º *Seminario sobre el Carnaval “Ciudad de Cádiz”* (1983; Actas, 1986: 131), decía José Ramón Zamora, autor de coros, al referirse a la posible participación de las asociaciones de vecinos en dicha organización:

Me acuerdo incluso que hace tres años, las agrupaciones tenían que ir a cantar a tablaos a Trille, el miércoles o el jueves, en fin, no tengo nada ni contra Trille ni contra Loreto²², a mí todos me parecen extraordinarios; pero me quedan un poco fuera del casco antiguo que es donde debería realizarse el Carnaval. Entonces cómo van a estar representadas, y aclárame si no va a haber un choque ahí de intereses entre por un lado Carnaval tradicional, por otro lado, intereses de una población mayoritaria que está en extramuros.

Las murallas que rodean el casco histórico de la ciudad parecen limitar también el espacio en el que se desarrolla la fiesta, aunque dentro de ese espacio hay, a su vez, escenarios preferidos por los participantes. Las alusiones en las coplas a esas zonas son muy frecuentes en todo tipo de agrupaciones, tanto oficiales como callejeras, sobre todo a los lugares enclavados en La Viña como espacio simbólico por antonomasia de la fiesta en la calle:

Ya me voy pa La Viña²³, ya te digo hasta luego / ya se van las viudas de aquellos bisabuelos, / y aunque voy para el siglo, no me pesan los males / porque no cumplo años, yo cumplo carnavales. / Con mis noventa abriles, mis noventa febreros, / llegaré hasta La Palma²⁴ con los chirigoteros / pa cantar estribillos de cualquier compañero, / al que quiera seguirme en La Viña le espero. Las viudas de los bisabuelos del 55 (CH: Pop.), 1994.

La cara / cuando en tu cara/ se ríe un alma, / la risa / cuando es de Cádiz / es más verdad, / el ruido / nunca es ruido / si esto es La Palma, / la gracia / tiene su gracia / si es Carnaval. / Hoy la calle es frontera / para dar mi canción / y la gente se entera / porque guarda mi voz. / Si tus ojos me miran / como me miras tú / y si tu risa respira / yo me muero en Arricruz. / Cantar tan solo

22 Trille y Loreto son barrios de Puertatierra, extramuros.

23 Así cantaba una agrupación originada en La Viña, pero la deixis nos da un ejemplo de que las coplas de las agrupaciones oficiales se hacen para ser cantadas en el teatro Falla, que, aunque próximo, no está ubicado en ese barrio.

24 La Palma es una de las principales calles del barrio de La Viña.

*por cantar / sin esperar el cielo, / reír por verte a ti reír / revienta el corazón, / vivir tan solo por vivir / por eso aquí nos vemos, / sentir que yo te hago sentir / es toda mi actuación. / Ya las gentes se fueron, / ya duerme Pericón*²⁵. Los papaítos (CLL: Pop.), 2005.

Incluso encontramos estas alusiones por negación, siempre con la explicación correspondiente:

*Ya nuestro viaje / se va a terminar / y en la calle Plocia*²⁶ / vamo a aterrizar. / Yo para La Viña / me quisiera ir, / que es donde terminan tos los popurrís; / pa no ir a La Viña / tengo mis razones: / que el avión no cabe / por los callejones. Air con el carair carair carair²⁷ (CH: Pop.), 2009.

*Este año no voy pa La Viña / porque de La Viña siquiera salí. Los gladiadores de la Caleta*²⁸ (CH: Pop.) 2007.

En Cádiz existe el convencimiento de que la tradición carnavalesca tiene su origen y su base en el barrio de La Viña; sin embargo, podemos leer en Ramos Santana (2002: 105, nota 200): "En el siglo XIX y buena parte del XX se pensaba que el carnaval popular se fraguaba en el barrio de Santa María". El espacio escénico preferido para el desarrollo del Carnaval ha ido cambiando de una época a otra, siempre dentro del casco antiguo, pero desde el renacimiento de la fiesta con la democracia, el barrio de La Viña indudablemente se fue configurando como el centro del carnaval de las coplas, símbolo y escenario.

Yo sé que se me tacha de ser chovinista, / que muchos me critican ser tan gaditano, / que siempre ando cantando la misma cantiña, / que si Cádiz, La Viña, / que ya estoy desfasao. / Y si el carnaval de la tierra mía / no es patrimonio del pueblo gaditano / y ahora vendiendo van que es de Andalucía, / que viene a ser lo mismo Cádiz que Sevilla / para que el concurso igual se celebrara

25 Las calles Arricruz y Pericón de Cádiz se encuentran también en el barrio viñero.

26 La calle Plocia se encuentra junto a la plaza de San Juan de Dios, dentro del casco antiguo pero alejada de La Viña.

27 La agrupación lleva el tipo de una tripulación aérea. Aluden a la estrechez de las vías públicas de ese popular barrio, pero también a una zona concreta de La Viña que es conocida como "los callejones". Afirman que en La Viña terminan los popurrís y así es, según puede observarse en todos los demás ejemplos que aquí se incluyen, que corresponden precisamente a cuartetos finales de popurrís.

28 Cantaba esta letra una chirigota con origen en el barrio de La Viña que, además, llevaba el tipo de bañistas caleteros en un ambiente familiar típico de esta playa; de ahí que digan, a pesar de tratarse de una copla también destinada a ser cantada en el teatro, que no han salido de La Viña, refiriéndose en este caso a la ambientación del tipo.

/ en el Lope de Vega o el teatro Falla, / mi teatro Falla. / Nos quitan Cai entero / y en esta puta tierra que tanto quiero / no hay quien defienda nuestras raíces / nuestras raíces: / que el Carnaval de Cádiz ya no es de Cádiz / que ante el dinero no hay quien rechiste. / Que no es de Cádiz / yo lo confirmo / sin fanatismo ni discusión; / si al final es lo que hay, / pa qué más riña: / el Carnaval no es de Cádiz / que es del barrio La Viña, ay, / que es de mi Viña / mi barrio La Viña. La mare que me parió (CM: P), 2009.

Además de los rincones de La Viña, como decíamos, cualquier calle o plaza del casco antiguo de la ciudad puede ser un buen escenario para las coplas de carnaval. En los últimos años, el barrio medieval del Pópulo, por ejemplo, está adquiriendo importancia como espacio para las agrupaciones callejeras.

Muy buenas noches tengan todos los presentes: / este año el Coro de los Niños no vendrá / porque les traigo estas cinco chirigotas, / chirigotas callejeras, que les van a gustar más. / Somos las reinas, sí, del Pópulo en febrero / porque allí vamos tos los años pa cantar / y porque siempre nos escuchan con cariño / y a ese Coro de los Niños / que le den por saco ya. Las reinas del Pópulo²⁹ (CO: Pre), 2010.

Al hacer un breve repaso de los escenarios urbanos preferentes, conviene verlos en relación con las estructuras escénicas que se utilizan durante esta fiesta para que las agrupaciones puedan ser mejor vistas y oídas por el público aficionado. Encontramos tres tipos de estructuras físicas en los escenarios de carnaval en la vía pública. El uso de estas estructuras no es indiscriminado, sino que viene determinado por el tipo de agrupación que actúa en cada una de ellas según las normas y la tradición: la calle, los tablaos y las bateas.

- **La calle**

La más simple es precisamente la ausencia de cualquier estructura de montaje, es la propia calle, a ras de suelo, con agrupación y público cara a cara. Este es, sobre todo, el territorio específico de las agrupaciones ilegales; sin embargo, en estas condiciones podemos encontrar actuando agrupaciones de todo tipo, si bien los

²⁹ Así iniciaba su presentación el Coro de los Niños que, en función del tipo, aparecía dividido en forma de cinco agrupaciones callejeras. Hay que decir que, aunque las hay, no son demasiado frecuentes las referencias que las agrupaciones oficiales han hecho en sus coplas a las callejeras a lo largo de la historia de estas últimas.

coros y las comparsas oficiales solo lo hacen de manera excepcional pero cada vez con mayor frecuencia.

Se buscan, sobre todo, lugares eminentes, como escalinatas, o lugares recogidos, como portales³⁰, portalones, callejones o pequeñas plazas; pero también es frecuente encontrar agrupaciones que en algún momento prefieren formar un semicírculo o un círculo completo –aunque esta última distribución ha caído en desuso– y ofrecer su repertorio en medio de un espacio más amplio rodeadas por el público. Algunos de estos lugares gozan de especial preferencia por parte de las agrupaciones por su buena acústica y visibilidad, como la escalera del edificio de Correos, en la plaza de las Flores, la de la torre de Tavira o la del oratorio de San Felipe, como el arco del Pópulo y los rincones del barrio del mismo nombre, y la plaza de Macías Rete o los soportales de la calle Doctores Meléndez, en La Viña; esa preferencia queda patente en el hecho de que haya agrupaciones



Foto 3: *Los encantadores* (2007), comparsa ilegal, en los soportales de Doctores Meléndez.

30 Los portales en Cádiz se denominan “casapuestas”. Las casapuestas suelen servir de fondo y cobijo a las chirigotas callejeras de pocos componentes que cantan bajito creando así un ambiente más íntimo, de manera que algunas se denominan a sí mismas “chirigota de casapuerta”, como indica cada año en su libreto la agrupación que en 2014 llevaba el nombre de *Los que se quedaron en los huesitos*, por ejemplo.

aguardando el final de un pase de otro grupo para tomar el relevo en ese mismo espacio, aprovechando también de esta manera la presencia de parte del público que escuchó a la agrupación anterior.

En este caso, son las agrupaciones las que deciden en cada momento concreto el escenario de su actuación, generalmente sin convocatoria previa, guiadas tan solo por sus gustos o por las condiciones de cada lugar en un momento dado; que haya personas dispuestas a escuchar y que no haya tanto ruido que se lo impida son los mínimos necesarios. Partiendo de esos mínimos, las agrupaciones menos conocidas o de menor calidad y las que solo buscan divertirse, sin mayores pretensiones –pero también las nuevas agrupaciones, las más jóvenes, a veces excelentes, que aún necesitan darse a conocer–, se suelen ubicar cerca de los cruces de calles concurridas o cerca de las aglomeraciones provocadas por alguna convocatoria, como las citas gastronómicas de peñas y asociaciones, los carruseles de coros o el tablao de algún concurso; pretenden así conseguir público entre las personas que pasan cerca sin ser demasiado exigentes en cuanto a las condiciones del ambiente. Las agrupaciones ilegales más conocidas, las que son más seguidas por el público, tienden a apartarse de esos centros de concentración humana buscando mejores condiciones para ser escuchadas. Guerrero y Al Jende (2012) han estudiado las dinámicas espaciales de las agrupaciones callejeras y describen precisamente así el uso de los espacios, como una configuración de “círculos concéntricos” en la que las agrupaciones con menor poder de convocatoria se sitúan alrededor del foco de interés según el día y la hora, mientras que las que atraen a más público se ubican en un círculo algo más alejado del evento. La mayoría de las agrupaciones oficiales suelen realizar sus actuaciones a pie de calle en los primeros círculos alrededor del núcleo de otras convocatorias; aunque también se quejan del ruido de estos ambientes, el interés que despiertan en una gran cantidad de público se impone frecuentemente a la necesidad de encontrar ubicaciones más adecuadas para cantar su repertorio.

A veces sí existe alguna convocatoria previa específica para las agrupaciones de calle, como la iniciada por el periódico *La Voz* que, bajo el título “Amoscuchá” –“vamos a escuchar”, el grito tradicional carnavalesco para pedir silencio–, reúne desde 2005 tanto a agrupaciones callejeras como a romanceros en el barrio de El Pópulo determinados días a determinadas horas. Esta convocatoria, que nació con un interés comercial, pero también como alternativa a la gran aglomeración de


público y el elevado volumen del sonido de los altavoces de los bares en el barrio de La Viña, fue seguida por la mayor parte de las callejeras los primeros años –exceptuando aquellos grupos en cuya filosofía no entra seguir convocatorias ajenas– atraídas por la invitación de una determinada marca de vino y por el hecho de que sus actuaciones aparecerían en una serie de DVD comercializada por el periódico gaditano; sin embargo, la numerosa concentración de agrupaciones y público en un barrio tan pequeño impide que se puedan escuchar los repertorios con comodidad. Estos últimos años, en los días señalados solo acuden a la cita –que ahora ha quedado en manos de algunos hosteleros– las agrupaciones de menor calidad, mientras que las más interesantes se sitúan en las calles aledañas al pequeño barrio medieval gaditano buscando el recogimiento para ser escuchadas adecuadamente. También aquí se da la dinámica de los círculos concéntricos, aunque la convocatoria sea específica para las agrupaciones callejeras, sin otros puntos distintos de interés en esa zona del casco antiguo.

Pero las actuaciones en la calle no siempre aparecen relacionadas con convocatorias propias o ajenas, sino que durante la Semana de Carnaval podemos encontrarlas en cualquiera de las ubicaciones más tradicionales que ya hemos señalado así como en cualquier lugar insospechado. Hay agrupaciones que incluso deciden adoptar una ubicación determinada como habitual, como venían haciendo la Chirigota de Chiclana con la escalera de la sucursal del BBVA en la calle San Francisco, la Chirigota de la Factoría con la puerta del hostel San Francisco, la Chirigota Roca con la escalerita del rincón de la Portería de Capuchinos o en la calle Rosario Cepeda, los Guatifó con la plaza de San Agustín o la chirigota de Pepe Vélez con la casapuerta de la calle Sagasta número 36.

Es principalmente el ruido –pero también y en consecuencia la falta de una actitud de escucha adecuada por parte del público– el motivo que hace que las agrupaciones callejeras se aparten de las ubicaciones más tradicionales y se diseminan por el casco antiguo, haciendo así que a veces cueste trabajo localizarlas. El considerable y paulatino aumento del interés por las ilegales en los últimos años ha creado una dinámica que es muy difícil romper: las agrupaciones se han ido apartando en buena medida de La Viña y de otros escenarios urbanos emblemáticos porque en ellos se concentra mucho público “dedicado al botellón”; pero el traslado de las agrupaciones provoca, a su vez y más pronto que tarde –sobre todo en los últimos años por la posibilidad de obtener información instan-

tánea mediante el uso de los teléfonos móviles—, el traslado del público, incluido aquel que no es capaz de guardar la compostura y el silencio convenientes para escuchar coplas, por lo que se hace necesario un nuevo traslado con el mismo resultado a corto plazo.

De lo bueno que era no tradicionalizar nos dimos cuenta cuando hubo la obra en la plaza de Abastos. Aquello fue un descubrimiento para las ilegales, como si en un dominó revuelves las fichas. Entonces había gente con su botellita por allí sin saber adónde ir; pero un botellón, cuando tú lo diluyes, ya no es botellón, ya es un grupito de cuatro o cinco que, si se encuentran con una ilegal, se van a parar calladitos a escuchar. Por eso entendimos que no hay que cantar siempre en los mismos sitios, con el botellón hay que jugar al despiste. (Fernández Miró, 2014; web).

La acostumbrada secuencia en los cambios de ubicación que convertía nuevos espacios circunstanciales, con el tiempo, en espacios tradicionales y, algunos de estos a su vez, en simbólicos está rompiéndose por la rapidez cada vez mayor con la que las agrupaciones se ven obligadas a trasladarse en busca de las condiciones mínimas para sus actuaciones. Una de las dinámicas que se impone en los últimos tiempos es la de que el público siga —e incluso persiga— a los componentes de las agrupaciones más célebres mientras van buscando un lugar adecuado donde emplazar su siguiente pase, lo que da lugar a auténticos desfiles por las calles. Otras agrupaciones han intentado evitar esos desfiles, que a veces resultan molestos para los componentes, convocando directamente a su público en determinado lugar a determinada hora a través de las redes sociales; sin embargo, las aglomeraciones que se producen en esos casos han hecho desistir a algunas agrupaciones del uso de este método, como anunciaron Los Guatifó en 2014 —llevaban el tipo de una orquesta caribeña con el nombre *Son de Guatifó*— tras una multitudinaria convocatoria en la calle Valenzuela; en el siguiente vídeo podemos ver el ambiente en el que prepararon y desarrollaron aquella actuación (Vídeo  2).

La Viña, sin embargo, sigue conservando su carácter emblemático, de manera que tanto la mayoría de las agrupaciones callejeras como las oficiales que cantan a pie de calle buscan la manera de hacer pases en algún rincón de este barrio, sobre todo los días entre semana.

El simbolismo de los espacios urbanos también puede acentuarse o bien surgir puntualmente en el caso de actuaciones de agrupaciones concretas que lleven en

sus letras o en sus tipos alusiones al propio lugar donde están cantando en un momento dado. La agrupación y el público mantienen vínculos especiales durante estos pases, por eso los aficionados los buscan intentando vivir el casi seguro “momentazo”, como se denomina en lenguaje carnavalero a un momento de fuerte comunicación entre los que cantan y los que escuchan. Así ha ocurrido, por poner algunos ejemplos, con la actuación en la plaza correspondiente de *Los Juaquín Pamplina, cantautor de la plaza Mina*, que, más aún, se ubicaron en la propia puerta del Museo de Cádiz, tal como había representado el forillo con el que actuaron en el teatro Falla durante el COAC 2011; también sirve al caso la actuación en 2012 de *Viva la Pepi* en la escalera del oratorio de San Felipe Neri, cuando llevaban el tipo de limpiadoras de esta iglesia que, por su importancia en relación con la constitución de 1812, estaba siendo muy visitada aquel año durante la celebración del bicentenario constitucional. Otro ejemplo puede ser cualquiera de los pases que la callejera *Los emprendedores gaditanos* (2012) hizo en la calle Pasquín, puesto que, según explicaba su copla de presentación, habían intentado emprender distintos negocios siguiendo las indicaciones del partido en el gobierno y habían obtenido malos resultados hasta que tuvieron una idea oportuna: ...*Yo me pregunto pa qué coño lo voté. / Y encima venga a repetir / que hay que emprender pa levantar este país. / ¿Levantar este país? / Po lo vi claro y al finá un sex shop abrí, / y como lo abrí en Pasquín / cogió el sex shop ese sabor propio de aquí...*

• Los tablaos

En ellos se pueden ver durante la Semana de Carnaval las actuaciones de agrupaciones oficiales e incluso de los romanceros que se presentan a algún concurso. Las condiciones de los encuentros mantienen la distancia entre público y agrupación que viene determinada por el uso del escenario elevado, la megafonía y la iluminación (fija).

- A. Municipales: En los últimos años, el Ayuntamiento instala escenarios con megafonía e iluminación en algunos lugares del casco antiguo, aunque no cualquier agrupación puede hacer uso de ellos, solo aquellas que, habiéndose presentado al COAC, hayan conseguido llegar a la fase de semifinales; están completamente vedados los tablaos, por tanto, a las agrupaciones ilegales o callejeras, sea cual sea su nivel de calidad, por el hecho de no presentarse al concurso del Falla, así como a las oficiales que no han prosperado en el con-

curso. Así lo expresaba el programa oficial editado por el Ayuntamiento para el Carnaval 2007, por ejemplo, en el que también se indicaba la ubicación de los tablaos:

El Ayuntamiento de Cádiz ha incorporado una importante novedad en el programa oficial de este año, la organización de *El Carnaval en la calle*, consistente en un *circuito de agrupaciones carnavalescas* por cuatro zonas de la ciudad. En concreto, las agrupaciones del Carnaval 2007 que hayan pasado a las semifinales actuarán el Sábado 17, Martes 20, Miércoles 21, Viernes 23 y Sábado 24 de febrero en la Plaza del Palillero, Catedral, Plaza del Mentidero y El Pópulo en horario de 19.30 a 21 horas.

A estos escenarios hemos de añadir dos, los que se ubican en las plazas de San Antonio (el de mayor tamaño) y San Francisco, en los que, en colaboración con la Federación de Peñas Gaditanas, se desarrollan distintos espectáculos, como el pregón de las fiestas, la proclamación de la Diosa –la reina de las fiestas– o la quema del dios Momo, y se realizan entregas de premios de otros concursos, como el de “Coplas para Andalucía” o la “Aguja de Oro”. También en estos tablaos hay actuaciones de agrupaciones de carnaval, ocasionalmente en el caso de la plaza de San Antonio, donde también tienen lugar conciertos de artistas no carnavaleros.

B. Gestionados por peñas y entidades que organizan concursos en convenio con el Ayuntamiento. Están destinados estos tablaos a las agrupaciones que se presentan a dichos concursos, todas ellas oficiales. Los enclaves de este tipo que tienen mayor tradición en el casco antiguo de la ciudad son los siguientes:

- a) Plaza Candelaria: la peña La Estrella organiza tres concursos, el “Tío de la Tiza” para coros, el “Cañamaque” de chirigotas y el “Paco Alba” de comparsas, convocatorias que se cierran con una fiesta gastronómica, la del Frito Popular Gaditano, en la que actúan las agrupaciones ganadoras y se entregan los premios.
- b) Plaza San Agustín: Unicaja convoca el concurso “Coplas del Carnaval Gaditano” para coros, chirigotas y comparsas.
- c) Calle de la Palma: la Federación de Peñas y Entidades Caleteras convoca los premios al popurrí, al piropo a Cádiz y al piropo al barrio de La Viña

d) Calle Plocia: la Peña Original Paco Alba patrocina el premio “Paco Alba” de tangos y pasodobles, también para coros, comparsas y chirigotas, que se cierra con la cita gastronómica conocida como *Panizá Popular*.

Además de estos tablaos situados en el casco antiguo, hay que hacer mención de algunos que se levantan también fuera del casco histórico, como el de la peña Los Pitirolos, en la calle Julio Rico de Sanz, en Puertatierra, sobre el que se desarrolla el premio “Cala” que se cierra con la Galerada Popular.

Cuando las agrupaciones oficiales, que han preparado su tipo y sus coplas para el escenario del teatro, actúan en los diversos tablaos de la ciudad durante la Semana de Carnaval, casi nunca lo hacen con la misma puesta en escena que llevan al concurso, sobre todo si reviste una cierta complejidad: desaparece el forillo propio, la iluminación es fija y, como las dimensiones de esos escenarios son mucho más reducidas que las del teatro, se reducen también las posibilidades de movimiento, sobre todo para los coros³¹. Incluso en muchos casos prescinden del maquillaje y, en general, de todos aquellos elementos del vestuario que no sean imprescindibles para el tipo y que resulten incómodos para desplazarse de un lugar a otro en medio del ambiente festivo. Estas actuaciones, por tanto, pierden espectacularidad, si las comparamos con las del concurso, pero ganan en espontaneidad y buscan una relación con el público más directa.

- **Las bateas o carrozas**

Las llamadas carrozas o bateas son auténticos escenarios móviles destinados exclusivamente a los coros. Se trata de remolques tirados por tractores en los que se monta una estructura escalonada a derecha e izquierda sobre la que se dispone el coro, de manera que la mitad de los componentes dirigen su canto hacia un lado de la calle y la otra mitad al otro. Las voces primeras están en el escalón inferior de la batea, el más cercano al público; las segundas se sitúan en el escalón intermedio, mientras que los instrumentistas y la cuerda de bajos se ubican en la parte más alta de la estructura.

31 En el Carnaval 2015, por ejemplo, pude comprobar personalmente cómo los componentes del coro *Los ilegales* se turnaban en su actuación en un tablao de concurso situado en la plaza Fragela, frente al teatro Falla, que era tan pequeño que no permitía la aparición del coro completo.

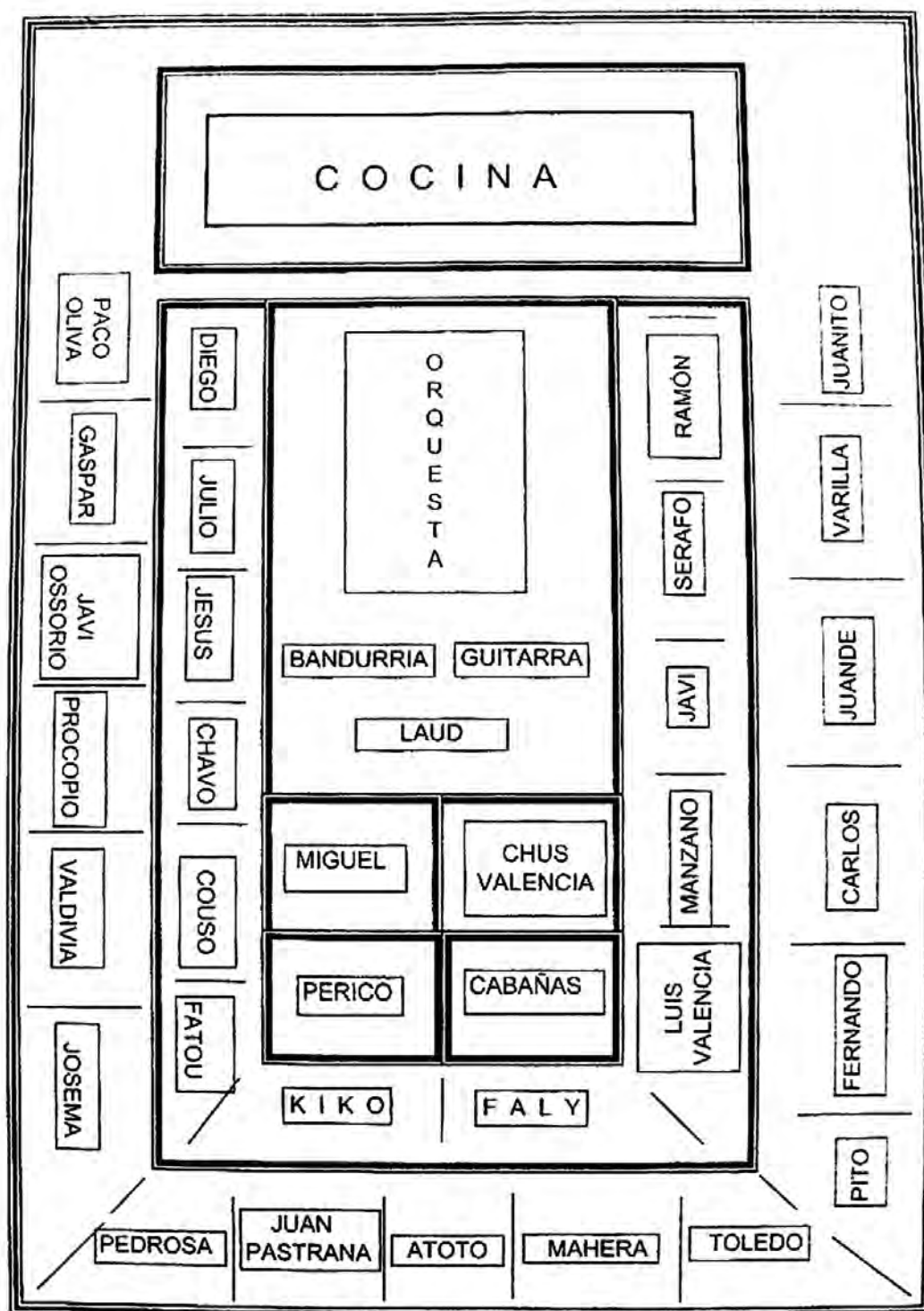


Foto 4: Esquema de la batea de un coro de Faly Pastrana tomado de un cuaderno de anotaciones de 2004 de este autor.

La batea se utiliza en los carruseles de coros, de manera que la agrupación puede ser vista y oída cómodamente en medio del gentío que se reúne en estas convocatorias en un ambiente festivo en el que no falta la comida y la bebida. Estas estructuras llevan en la actualidad, generalmente, una pared trasera llamada “trascó” –quizá por contracción de “trascoro”–, muy frecuentemente con un hueco en su interior más o menos amplio que se utiliza como espacio de servicio y almacén de avituallamiento. El *trascó* actúa como una pantalla que dirige el sonido de voces e instrumentos hacia la parte delantera de la batea, de manera que permite una mejor escucha a las personas situadas más cerca del tractor, mientras que impide la visión y la buena audición a quienes se sitúan en la parte trasera del remolque. Posiblemente este sea el motivo para que algunos coros –muy pocos³²– hayan eliminado el *trascó* de su carroza y dispongan las voces, como hacían los coros de otras épocas, todo alrededor del rectángulo que forma la batea; así el coro puede ser oído con el mismo nivel de calidad desde cualquier punto; sin embargo, el sonido pierde intensidad al difundirse de una manera completamente abierta, principalmente en las plazas y en las calles más anchas, mientras que puede ser captado mejor y con mayores matices en el caso de estar dirigido por el *trascó*, sobre todo teniendo en cuenta las condiciones de ruido ambiental en las que se desarrollan los carruseles. Se da el caso de que, en 2013 y 2014, la batea de los coros de Faly Pastrana, *La cañonera* y *Los dictadores*, incluso llevaba un banco encima de la pared trasera, en el que se acomodaba parte de la orquesta, ampliando así el efecto de pantalla del *trascó*.



Foto 5: Coro *Los dictadores* (2014) con *trascó*.



Foto 6: Coro *El orfeón* (2014) sin *trascó*

32 Se trata, básicamente, de los coros de Luis Rivero de los últimos años y, en 2014, también del coro de Francis Sevilla Pecci, *Los número uno*, que situaron una batería –llevaban un tipo de Elvis Presley– en la parte trasera de la carroza.

En este tipo de convocatorias festivas los espectadores no necesitan desplazarse de un lugar a otro, sino que son los coros los que circulan en caravana o carrusel por un itinerario generalmente prefijado. Esos itinerarios suelen confluir en determinadas plazas –plaza de la Libertad, El Mentidero, plaza de Mina– en torno a las cuales van girando las bateas en lo que constituye uno de los espectáculos más característicos del carnaval de la calle en Cádiz. Los itinerarios de las carrozas se han ido multiplicando en los últimos años por la gran afluencia de público, sobre todo desde que, de 2007 a 2009, la plaza de la Libertad, que hasta entonces había constituido el único centro de los carruseles diurnos, permaneciera impracticable por obras en el mercado central gaditano, el mercado de Abastos, que ocupa la parte central de la plaza. Faly Pastrana explicaba de esta manera, en un mensaje de correo electrónico privado (9-4-14), la evolución de los carruseles en estas décadas:

En el año 1998 el carrusel de coros se desarrollaba sola y exclusivamente en la plaza de Abastos. El coro *Los últimos de Filipinas*, por un capricho de este que te escribe, decidió salir de la plaza San Juan de Dios y llegar hasta la plaza de Abastos; pasamos por la plaza del Cañón y no nos escuchó nadie³³. Al año siguiente hice lo mismo y salí desde San Juan de Dios, del bar de Los Pabellones, como homenaje a mi hermano que solía frecuentar ese bar. Ascoga³⁴ intentó que el Ayuntamiento nos retirase la subvención de 600.000 pesetas, cosa que no pudieron conseguir porque nuestro abogado (Victor Arnedillo) supo pelear. El motivo de esta pataleta pastranil era, aparte del homenaje a mi hermano, que la plaza de Abastos estaba en esos días de carrusel peligrosa para los allí congregados que se contaban por miles. A partir de 2000 Ascoga empezó a plantearse abrir los carruseles a todo Cádiz, tanto que se apuntó y que a mí me encanta ya que Cádiz salió beneficiado.


En 2014, por ejemplo, se celebraron un total de seis carruseles, cada uno de ellos con varios itinerarios, el primero cronológicamente en Puertatierra el sábado de Carnaval y, los demás, en el casco antiguo; estos últimos, tuvieron lugar el domingo y lunes de Carnaval y el sábado y domingo de Piñata, además del carrusel

33 El coro de Faly Pastrana, también conocido de manera genérica como Coro del Cañón, suele hacer su recogida de los carruseles en la pequeñísima plaza triangular que forma la confluencia de las calles Rosario y Feduchy, bautizada popularmente como plaza del Cañón por el cañón que guarda la esquina entre ambas calles, aunque esta denominación no aparece en el callejero gaditano. En esas ocasiones, se concentra allí gran cantidad de público que desea escuchar al coro "en casa".

34 La Asociación de Coristas Gaditanos, Ascoga, está integrada en el Patronato del Carnaval, institución encargada de la organización de las fiestas.

nocturno que se desarrollaba el viernes en el barrio de La Viña. Excepto este carrusel nocturno –que no se celebró en 2015– los demás se convocan generalmente a partir de la 1 del mediodía, con lo que la hostelería de las zonas que recorren las carrozas se asegura una gran afluencia de clientela por la tradición de comer en la calle mientras se sigue el carrusel.

La participación en el carrusel obliga a los coros a observar ciertas reglas de organización y también de cortesía; por ejemplo, cuando las bateas están muy próximas unas a otras –que es lo más frecuente–, esa cortesía carnavalera hace que los coros deban turnarse para cantar, con el objetivo de no estorbarse unos a otros, lo mismo que no está bien admitido ampliar el número de coplas que se interpretan en cada parada, porque eso significa ampliar también el tiempo que han de aguardar para poder moverse todas las bateas que vengan detrás; así que, aunque alguna vez ocurre, no es fácil escuchar un popurrí de coro en un carrusel, ya que el popurrí es una pieza que dura en torno a los siete minutos.

Una de las situaciones que esperan con interés los aficionados en un carrusel de coros es la coincidencia en un cruce de calles, por ejemplo, de dos bateas que siguen itinerarios distintos, porque en esos casos es frecuente que cada uno de los coros interprete una copla e invite al otro a hacer lo mismo de manera alternativa, dándose así una especie de porfía que busca la emoción, un “mano a mano” entre las dos agrupaciones para ser la más aclamada por el público presente. (Véase  3).

Aunque no es lo habitual, hay coros que no utilizan la carroza. Los “coros a pie”, así denominados, se inscriben en la más antigua tradición gaditana y lo que han pretendido algunos actuales es precisamente reivindicar esa vieja tradición hoy casi perdida; sin embargo, en ciertos casos, la renuncia al uso de la batea puede ser tan solo por razones económicas, porque por algún motivo no hayan conseguido la subvención municipal que les permite alquilar el tractor. Se trata siempre de excepciones a la norma general.

...Si tenemos menos trabajo / que el tractorista del coro a pie / que el tractorista del coro a pie. El maravilloso mundo de Cadilandia (CO a pie: Est.) 2009.

3.2.2. El escenario del Gran Teatro Falla

Si en cualquier actividad festiva se produce la toma popular de los lugares públicos durante el breve transcurso de unos días, en el Carnaval esta toma simbólica

tiene un carácter especialmente fuerte, dado el valor originalmente subversivo de la celebración. Por eso, el poder ha intentado siempre controlar la fiesta empezando por controlar la calle, llegando incluso en épocas históricas de prohibición a ciertos acuerdos con determinados sectores sociales aficionados a la fiesta pero cercanos al propio poder. Esos acuerdos permitían que el Carnaval se celebrara privadamente o en recintos de fácil control, pero vedaban la calle.

En estas circunstancias, el teatro Falla –la “casa de los ladrillos coloraos”, como se denomina popularmente por el aspecto de sus muros neomudéjares con frase atribuida a Joaquín Fernández Garaboa el *Quini*– apareció en Cádiz como el foro privilegiado capaz de albergar la expresión y la tradición carnavalescas. El Gran Teatro Falla, construido por Juan Cabrera Latorre sobre los planos de Adolfo Morales de los Ríos entre 1884 y 1905 en el mismo lugar donde antes se alzaba el Gran Teatro, fue inaugurado en 1910 y es denominado Falla desde 1926. Tras la reforma terminada en 1990, se ha convertido en un teatro dotado de los mejores recursos tecnológicos³⁵, preparado para ofrecer una programación en la que abundan los conciertos, los musicales e incluso las óperas.

En este teatro público se realiza el actual concurso de agrupaciones desde sus inicios en el formato que ahora conocemos. Aunque ya antes, desde el siglo XIX, había habido otros concursos diversos, y tras el precedente más inmediato de los celebrados en el cine Municipal durante la 2ª República³⁶ –cuya continuidad quedó truncada por la Guerra Civil y la prohibición del Carnaval–, Ramos Santana (2002) sitúa el arranque del COAC tal y como es ahora en el “Gran concurso de coros, estudiantinas, rondallas y agrupaciones” que se desarrolló en el teatro Falla en 1949 durante las primeras Fiestas de Coros –más tarde denominadas Fiestas Típicas–, que se celebraron sin coincidencia con las fechas canónicas y bajo la prohibición de utilizar la palabra “carnaval”; así lo atestiguan igualmente viejos coristas y comparsistas, entre ellos el *Quini* (Acedo Sacaluga y Vázquez Aragón, 1985). Ya desde su inauguración se habían venido celebrando en el Falla, aunque sin la misma continuidad, numerosos festivales y concursos de agrupaciones, además de albergar muchos de los tradicionales bailes de Carnaval. En resumen, la historia de este teatro está unida al Carnaval y, sobre todo, al Concurso Oficial de Agrupaciones.

35 Se pueden consultar sus características técnicas en la web de *La Red. Todo sobre las artes escénicas*.

36 De estos concursos da amplia noticia Villanueva Iradi (2007).

• El teatro Falla como símbolo

La identificación entre el colectivo carnavalesco de las agrupaciones que venimos llamando oficiales y el Gran Teatro Falla es absoluta, lo que se plasma incluso en el uso léxico –lo adoptamos también en este trabajo–, que utiliza frecuentemente como sinónimos “concurso” y “Falla”. Una relación históricamente tan estrecha ha ido fraguando el carácter simbólico que el Falla tiene para el universo del carnaval, sobre todo y más concretamente del concurso, de manera que las emociones que provoca la participación competitiva en el COAC suelen traducirse en sentimientos hacia el propio teatro:

Qué tienes, / ladrillitos coloraos, / dime qué tienes / que loquito a mí me tienes. / Qué encierras, / te lo pido por favor / dime qué encierras / pa hacerme que siempre vuelva. / Si cuando vengo pa cantarte a pasacalle³⁷ / solo con verte el corazón ya se me sale. / Ay dios mío qué tendrán tus camerinos / que provocan la pasión y el desafío. / Me das miedo, / me envenenas, / qué misterio es el que encierran estas piedras. / (Y aquí / pon pon pon / llega la caballería) / Tus maderas son la gloria / o el mismo infierno, / (y aquí / pon pon pon / llega la caballería) / to depende del cariño / con que me trate tu gallinero. / Ay qué tendrás / que de verdad no me explico: / que aquí se suben los hombres / cantándote con cariño / y los conviertes en dioses / o salen llorando como niños chicos. El 7º de caballería (CH: P), 1999.

Algunos hechos nos pueden dar la medida de esa vinculación emocional. Durante los años de reforma del Falla, de 1987 a 1990, el COAC se celebró en el teatro Andalucía, hoy desaparecido, y las coplas del concurso ponían en evidencia en cada edición la nostalgia que las agrupaciones sentían por el Falla como su escenario original y por el ambiente genuino del concurso en ese teatro. Ya en la última final del COAC que tuvo lugar en su escenario antes de la reforma sonó, entre otras coplas, este memorable pasodoble de despedida que pone de manifiesto la significación del teatro para el mundo del carnaval del concurso:

El paraíso triste le ha dicho al anfiteatro / que butaca ha comentao que los palcos le han contao / que se cierra este teatro. / Un duendecillo solloza por los pasillos, / pues tiene hasta duendes el Gran Teatro Falla; / se estremece su

37 Cuando las agrupaciones se dirigen al Falla para cada una de sus actuaciones desde los locales de ensayo, peñas o bares en los que se visten y maquillan, suelen recorrer el camino hasta el teatro al compás de pasacalle mientras son saludados por vecinos y amigos.

escenario, / sus candilejas se apagan, / la afición va suspirando / y es que significas tanto / que sin ti no somos nada. / Tú, que por tanto tiempo / fuiste de este pueblo el alma en Carnavales, / tiembles resistiendo / y decir adiós no sabes. / Tú, que fuiste cultura, / hoy se te clausura, mi viejo teatro, / pero te juro que a los dos años, / si a ti yo vuelvo y te siguieran cerrando, / hasta no ver uno a uno levantar tus muros / aquí estaré por ti cantando. Soplos de vida (CP: P), 1986.

La añoranza por el teatro Falla se plasmó en las coplas de los cuatro años –no dos, como estaba previsto, según se expresaba en el pasodoble anterior– en que los carnavaleros vivieron como una forma de exilio sus actuaciones en el teatro Andalucía.

[...] El escenario de ahora / es este bello teatro, / si bien siendo gaditano / no conserva tu gran solera, / que añoras el gallinero, / los ánimos que nos daba / María la Yerbabuena³⁸. / Este año el Carnaval no será lo mismo, / el Falla ya está en la mesa de operaciones / y, aunque digan que soy cursi y rebuscao, / juro que muero besando / tus ladrillos coloraos. / Los alcaldes de barrio (CH: P), 1987.

[...] Que yo solo deseo mantener la ilusión / pa que, cuando se nos abran / de nuevo las puertas de mi Falla, / veamos que no falta esta ley / y que el viejo gallinero / sigue siendo ese paraíso de la alegría / donde nunca se esconden los celos ni las envidias / y le entrega / y le entrega al que está cantando / todo el cariño que necesita. Watusi (CO: T), 1987.

Mira, no te olvides señora / que presente a toas horas/ llevo el Falla, mira / mira, que son tantos los recuerdos / que al pensarlos me pierdo / si se acaban, mira / mira, que nuestro amor al Falla / si sus muros hablaran / gritarían, mira / mira, que son los comparsistas / los que hacen que subsista / y que vuelva a la vida. Tras la máscara (CP: Pop.), 1989.

Recordamos con cariño / esos días inolvidables / cuando íbamos al Falla / al compás de un pasacalle. / Pero hoy en día / aquí en el Andalucía / el pasacalle es desde la torre Tavira, / mientras que antes / era otro ambiente: / desde La Viña te acompañaba un montón de gente. Figuritas (CH: Pop.), 1989.

38 María del Carmen Llovet, conocida como María la Yerbabuena, es muy popular en Cádiz por animar a las agrupaciones durante su actuación, ya sea desde el gallinero del Falla o desde platea, con el grito "Ole ole mi Cádiz / y lo digo a boca llena / y el que no diga ole / que se le seque la yerbabuena", al que responde todo el teatro con "ole, ole y ole".

Pero cuando las obras de remodelación estaban a punto de terminarse surgió una polémica que desató un duro enfrentamiento entre los carnavales y el Ayuntamiento, por entonces regido por Carlos Díaz, del PSOE, cuando se hizo público el deseo de la municipalidad de que el nuevo Falla no siguiera jugando el mismo papel de escenario central y único del COAC que había tenido hasta ese momento. La entonces concejala de Cultura, Josefina Junquera, se convirtió en la diana de las críticas expresadas en las coplas porque, al parecer –no me ha sido posible localizar sus supuestas y polémicas declaraciones–, dijo que no se habían gastado tanto dinero en la remodelación para que los carnavales estropearan un teatro destinado a ser utilizado por gente seria. El colectivo del Carnaval respondió de manera furibunda bajo la consigna “Al Falla, por cojones”, exigiendo el uso tradicional del teatro al que, como resultado de la presión popular, se le devolvió en 1991. En 2010, el *Diario de Cádiz* en su edición digital publicó una entrevista firmada por José Antonio López con la antigua concejala de Cultura –que había abandonado la vida política no presentándose a unas nuevas elecciones a raíz de la polémica– en la que se le preguntó por el asunto:

La administración municipal propuso que el Falla, recién rehabilitado, acogiera sólo las fases finales del concurso de agrupaciones, como semifinales y la gran final, y que en el Andalucía se celebrara una fase clasificatoria o preliminar. “Aquello –recuerda Josefina Junquera– no se entendió bien y se politizó excesivamente, pero sigo creyendo que era una idea acertada. A ver, en cualquier gran teatro del mundo no actúa cualquiera. Subirse a ciertos escenarios debe ser un premio, un acicate, y con esta fórmula al Carnaval se le hubiera dado más calidad y en el Falla hubiera cantado quien de verdad se lo merecía. Era también un incentivo, un acicate, una manera de superarse, pero no se entendió así”³⁹.

Desde las tablas del teatro Andalucía se había contestado inmediatamente con coplas a la propuesta municipal reivindicando la propiedad simbólica y emocional de este teatro público desde el colectivo del carnaval oficial; así lo expresaba la chirigota que alcanzó el primer premio de la modalidad en 1989:

39 Cada año, sin embargo, es más frecuente escuchar esta misma propuesta en los comentarios de los ambientes carnavales por el aumento del número de agrupaciones que se inscriben en el COAC, lo que sigue alargando la duración de la fase clasificatoria y de sus sesiones. Se dice que esta fórmula haría que no se presentasen algunas agrupaciones, aquellas de poca calidad que solo buscan sentirse por un momento en el escenario del teatro y salir en televisión.

Porque salgo en chirigota que no se piense la gente / de que soy un marracho al que pueden engañar / o tomarme como a un niño al que le quitan su juguete / y le dan un caramelo para hacerlo así callar; / me refiero a que llevamos ya tres años de concurso / actuando en un teatro poco habitual. / Yo creo que han pensao / que la fiebre ha pasao / y que ya no me importa dónde tenga que cantar; / pues se han equivocado / porque no me he olvidao / y este chirigotero no se piensa resignar. / Quiero volver al Falla, a mi teatro Falla, / porque quiero que sepan que es mío / y que nadie me lo puede arrebatarse. / Quiero volver al Falla, quiero pisar sus tablas / y no tan solamente para ir a la final. / No quiero Andalucía ni una carpa cualquiera, / ni más explicaciones, ya no te pienso escuchar. / No quiero más mentiras, mi Josefina Junquera, / quiero volver al teatro, / que por mucho que te duela es catedral del Carnaval. El crimen del mes de mayo (CH: P), 1989.

Pero en el Carnaval de 1990 la exigencia se convirtió en clamor. Todas las agrupaciones, cada una con su estilo propio, se revolvieron tanto contra la propuesta concreta del Ayuntamiento como contra las supuestas palabras poco respetuosas de la concejala Junquera hacia el colectivo comparsista. Veamos algunos ejemplos tomados, todos ellos, únicamente de la sesión final del COAC 1990, empezando por la utilización de la ironía con valor político por parte de un coro:

Date prisa, querida, / que llegamos tarde a la función, / ponte tu gargantilla / y unas gotitas de Christian Dior. / Date prisa, querida, / y ponte el abrigo de visón / –no te perdonaría / que nos perdiéramos la función–, / los pendientes de oro que te regalé en nuestro aniversario / para que te destagues sobre tus amiga en la reunión. / Date prisa, querida, no quiero que lleguemos tarde al teatro, / no olvides los prismáticos para poder ver de cerca al tenor. / Hay que ver el teatro las noches de ópera cómo brilla / igualito que antaño que lo destruyeron sin compasión. / Gracias yo te doy, cariño, / gracias te doy, Josefina, / por conseguir que el teatro se haya quedado pa gente fina. / Por fin pudimos lograr / que no lo pintaran más, / que no lo destruyeran por Carnavales, / que lo vieran solamente por fuera / aquella pandilla de animales. / Oye, reina, un domingo en Carnavales / vamos a la plaza y que nos vean / los comparsista y de esa manera / nos voten en las municipales. Barrio chino (CO: T), 1990.

Otro coro daba una lección sobre el valor cultural de la tradición carnavalesca gaditana dirigiéndose a la concejala:

Quién se pasa criticando de nuestra fiesta, / quién tacha de chabacano el carnaval, / quién vuelve a los comparsistas contra mi pueblo, / quién nos tacha

de gamberros / salvaje y no sé qué más, / quién dice que el carnaval es una incultura / que no merece respeto ni atención, / que ya por no merecer no merece trato, / ni una carpa, ni un teatro, ni una triste promoción. / Cantar a esta tierra en Carnavales / dicen que es cosa bajuna / y sin relación ninguna / con la cultura de nuestro pueblo; / escribir cantando nuestra historia / como hicieron mis mayores / no merece más honores / que avergonzarnos de su memoria. / Y si a nuestra concejala de la cultura / le tiran otras culturas antes que esta, / nos parece respetable, / pero es más intolerable / que luego nos discrimine al Carnaval. / Que no hay cosa más culta / que el folclore y sus coplillas / y toas las tradiciones / de las gentes más sencillas, / gentes que hablan de Cádiz / con garganta desgarrá, / que defienden con uñas / su cultura por derecho / y que dan además / por lección magistral / música popular/ y literatura / sin más cultura / que la que Cádiz le da a su pueblo. Que no pare la música (CO: T), 1990.

Veamos la crítica con tintes surrealistas expresada por una chirigota en un recitativo que parodiaba la penúltima cuarteta del popurrí de *Los soldaditos*, una comparsa que el año anterior, 1989, había sorprendido por su calidad y su innovación:

Y en la calle te cogí llorando, / Pepi Junquera. / Y aquella mujé en pelotas / charlando con Carlos Díaz / iba, venía, / se tomaba un valdepeñas / y más contenta volvía. / Y se corrieron las voces: / la Junquera y Carlos Díaz / están los dos en pelotas / y llevan ahí todo el día. / Ese día y el siguiente / nadie comió ni bebió / ni se hizo digestión, / que estaban los do en pelotas / en un sitio y al final to... / ¡iban pa San Juan de Dios⁴⁰! Carnaval 2036. Los piconeros galácticos (CH: Pop.), 1990.

Incluso se llegó al insulto contra la edil:

Josefina ina ina ina, / si tú no me dejas que cante en el Falla / yo voy a poner por toas las esquinas / que eres peor que el mosquito / que trajo a España la peste equina. Los santos inocentes (CH: Est.), 1990.

En 1991, como decíamos, el COAC en todas sus fases volvió al teatro Falla, sin embargo, los carnavaleros no habían olvidado el asunto, como demostró, por ejemplo, la chirigota ganadora en su modalidad de aquella edición en un recitativo:

Llega al Falla la Caballé / y canta por derecho; / se le parte el sostén / y llena de leche tol techo / y Josefina gritó / con mucha guasa: / "He traío a esta

40 El Ayuntamiento de Cádiz está situado en la plaza de San Juan de Dios.

gorda / y echa más pringue que las comparsas". / No manchéis el teatro / ni bailéis por los pasillos, / que esto no es el Falla, / es un Exín Castillos. Y a quien sea / que nos perdone / pero diremos una cosa: / ¡al Falla por cojones! Los príncipes encantados, gracias, igualmente (CH: Pop.), 1991

- **El teatro Falla como escenario**

Al menos desde aquellos primeros concursos de finales del siglo XIX que convocaba la municipalidad para mayor control de las agrupaciones, las coplas de carnaval han estado presentes en las tablas de los teatros; no podemos considerar, sin embargo, que ese fuera su escenario natural en otras épocas, puesto que eran creadas para la calle aunque circunstancialmente pasaran por el teatro. Desde 1949, con la recuperación del Carnaval prohibido bajo la fórmula de las Fiestas Típicas, las cosas cambiaron: la calle estaba vedada para las coplas –las que cantaban los coros desde sus bateas eran casi la única excepción– y, aparte de reuniones privadas o semiprivadas en patios de vecinos, las agrupaciones no podían hacer otra cosa más que recorrer los bares y restaurantes de la ciudad; todas, no obstante, acudían al concurso del teatro Falla por imperativo legal, con lo que poco a poco fueron haciendo de él su escenario propio. Sin embargo, no eran conscientes todavía de que estaban manejando un género con un fuerte componente teatral y, por tanto, apenas aprovechaban las posibilidades escénicas que ponía a su disposición el teatro, aparte del uso de algunos elementos de atrezzo.

En las últimas décadas, con el interés que ha ido adquiriendo socialmente lo visual, se ha dado una gran evolución en la escenografía que las agrupaciones presentan en las sesiones del concurso, a veces con montajes muy complejos; ahora se le da una gran importancia al forillo, los decorados, la iluminación y el movimiento escénico, además del vestuario, maquillaje, etc. Del forillo único de otros tiempos para todas las agrupaciones –muchas veces impuesto por la televisión–, se ha pasado a vistosos y complicados montajes y a que incluso se realicen cambios de decorado en mitad de algunas actuaciones. Un buen ejemplo, por contar con una escenografía que representaba al propio teatro Falla, lo encontramos en 2002 en el coro *El castillo encantado*, que hacía su presentación ante un forillo que reproducía la fachada del Falla, cambiándolo después por otro con una vista del interior del teatro e incluyendo, como elementos móviles, los palcos y las butacas de la platea, de manera que se obtenía en el escenario, a modo de espejo, una imagen del teatro que imitaba a la real. Durante la actuación, se cambiaba también la disposición

del coro: en la presentación, los componentes formaban filas ante la puerta del castillo-teatro a modo de guardia –el tipo representaba precisamente guardianes de ese castillo–, para situarse después en las butacas y palcos como público mientras cantaban los tangos; en los cuplés, se habían retirado del escenario las butacas de la platea y el coro aparecía en la formación escalonada tradicional de este tipo de agrupaciones, pero la orquesta se situaba en los laterales de la parte practicable del escenario, de manera que permitía el movimiento escénico de los cantantes; por último, para la interpretación de las últimas cuartetos del popurrí, el coro al completo adoptaba la formación canónica, incluyendo a los componentes de la orquesta sentados formando la primera fila.

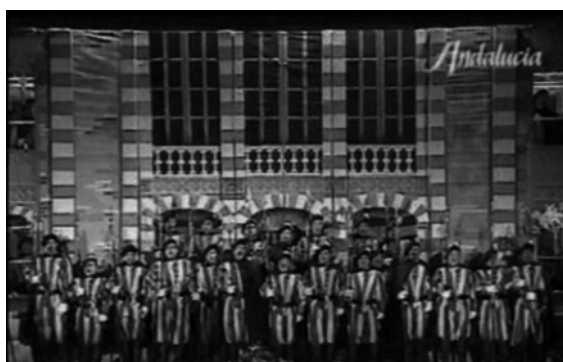


Foto 7: *El castillo encantado*. Presentación.



Foto 8: *El castillo encantado*. Tangos



Foto 9: *El castillo encantado*. Cuplés 1.



Foto 10: *El castillo encantado*. Cuplés 2.

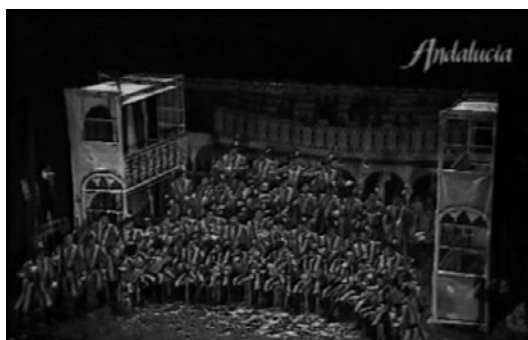


Foto 11: *El castillo encantado*. Final popurrí.

Como dato para el contraste, hay que añadir que este coro consiguió el segundo premio en el COAC 2002, mientras que con el primer premio de la modalidad se alzaron *Los voluntarios*, que, por cierto, realizaron toda su actuación con la formación tradicional de los coros en escena –filas escalonadas de músicos (sentados), tenores, segundas y bajos– y sin llevar siquiera forillo, con la cámara negra y los bastidores del escenario por todo decorado. La explicación está en el hecho de que, según el reglamento del concurso, no se puntúa de manera específica la puesta en escena, sí el tipo, que en los últimos años podía representar un máximo de 5 o 6 puntos,




Foto 12: *Los voluntarios*.

frente a los 22 o 23 con los que han podido llegar a puntuarse cada uno de los dos pasodobles o tangos, según la modalidad. Sin embargo, las agrupaciones saben desarrollar cada vez mejor el tipo en escena y saben también que sorprender al público a través de cualquier medio –y uno de ellos es la espectacularidad de la escenografía– puede influir positivamente en el jurado, así que utilizan

en la medida en que son capaces las posibilidades que les brinda el teatro.

Sin embargo, el aumento del uso de elementos escenográficos llegó a plantear el grave problema de una excesiva duración de las sesiones del concurso. Téngase en cuenta que en cada sesión de las fases previas a la final actúan diez u once agrupaciones, por lo que vienen a durar unas seis horas –aunque ahora son doce agrupaciones, han llegado a actuar hasta dieciséis en la final, en sesiones que comenzaban a las 9 de la noche y terminaban a las 8 de la mañana, e incluso había todavía mayor número de agrupaciones cuando se otorgaban distintos premios para las de Cádiz y para las foráneas–, tiempo que venía alargándose por el montaje de algunas escenografías especialmente complejas. Desde 2011, se introdujo como novedad en el reglamento del COAC un artículo 17.6 que anunciaba que el tiempo máximo de cinco minutos para cada acción de montaje y desmontaje de las escenografías, o de diez, siempre que sea solicitado previamente por escrito, se cumpliría a rajatabla, igual que el resto de los tiempos marcados en las actuaciones, para lo que la organización solicitó entonces la colaboración de árbitros de la Federación Española de Baloncesto.

17.6.- Para el control del fiel cumplimiento de los tiempos fijados, el Patronato instalará los medios técnicos idóneos para que el Jurado pueda controlar que las prescripciones en cuanto a limitaciones temporales se cumplen rigurosamente por las Agrupaciones.

Es digna de mencionarse la gran profesionalidad de los técnicos de este teatro, que son capaces de atender el montaje y desmontaje de foros y decorados, la iluminación o la regiduría de una docena de pequeñas representaciones diarias, como son las actuaciones de coros, chirigotas, comparsas y cuartetos, en cada una de las sesiones de entre los veinticinco días y un mes que viene a durar el desarrollo del COAC, solo en la categoría de adultos. En el concurso de 2014, la casualidad quiso que pasaran por el escenario dos agrupaciones cuyo tipo homenajeara a los tramoyistas y regidores; una de ellas, la chirigota *Ladrillitos coloraos, yo no te dejo tirao*, no logró superar la fase clasificatoria, y la otra, *Los hombres de negro*, fue la comparsa que consiguió el tercer premio de su modalidad. En las semifinales, cuando se levantó el telón del Falla para la actuación de la comparsa, aparecieron dispuestos con la actitud típica de este tipo de agrupaciones los auténticos “hombres de negro” del teatro, con Miguel Ángel Fuertes, el regidor, en el centro de la formación, lo que provocó el aplauso general (Véase  4). La comparsa cantaba en su presentación una copla que mostraba a los tramoyistas como grandes conocedores del teatro y del concurso.

El día que yo me harte / y yo monte una comparsa / se va enterar más de cuatro (bis) / lo que suelta mi garganta. / Ese día, cuando llegue, / yo le cantaré a mi pueblo / lo que siente el corazón / de un hombre que va de negro, / un hombre que es el motor, / un hombre que es el telón / de este circo de pasiones, / laberinto de la envidia, / del talento, la codicia, / la soberbia y los amores. / El día que yo me harte / y yo monte una comparsa / se va enterar más de cuatro (bis) / lo que suelta mi garganta. / Y le cantaré a la luna / y le cantaré al gobierno / a este Cai que no se cura / y no sale del infierno / y le cantaré a sus playas, / a las olas y al poniente, / a los ladrillos del Falla, / a mi calle y a mi gente. / Verás que un año cualquiera / al concurso me presento, / que esto es algo muy sencillo, / que esto es solo sentimiento. / Y no vendré con pamplinas, / ni con el cuento de siempre: / que si salgo, que no salgo, / que si paso del jurado, / que si el Falla no me entiende. / Señores, cantadle a Cai / y aceptad los resultados, / que tu copla no es tu copla, / que es del pueblo gaditano. / El teatro es el templo, / la catedral de febrero, / y el premio lo da el aplauso / de butaca y gallinero. / Venga, vamo aligerando, / que esto es para los artistas / y nosotros solo somos / unos simples tramoyistas. / Aligera que están fuera, / venga, Miguel Ángel Fuertes; / sal, bendito, cuando quieras, / dale paso a la siguiente. / Me quedará con el

sueño, / me quedaré con las ganas, / pero el día que yo me harte / y yo monte una comparsa / se va enterar más de cuatro / lo que suelta mi garganta (bis).

Como consecuencia del interés creciente de las agrupaciones por cuidar todo lo relativo a la puesta en escena en el teatro, de la tradicional artesanía del carnaval está empezando a emerger una pequeña pero floreciente industria, cuyos principales ejemplos son Ras Artesanos y Artifex –esta última también trabaja para murgas del Carnaval canario–, que abarca desde el diseño y fabricación de los elementos escenográficos y la confección de los vestuarios hasta cualquier complemento necesario para la definición de los tipos de las agrupaciones. Esa industria, además, se está extendiendo a otros campos relacionados con los montajes teatrales, los exornos callejeros y toda clase de decorados. Estos nuevos artesanos con visión más amplia que los especializados tradicionales están adquiriendo gran importancia para autores y grupos por sus aportaciones en la concepción definitiva de los tipos que se llevan al Falla.

Una de las características por las que destaca el Gran Teatro Falla es que está sonorizado de manera excelente, lo que permite una buena audición desde cualquier punto de la sala. Las agrupaciones carnalescas cantan en su escenario sin ningún tipo de megafonía, desde los coros a los cuartetos, por lo tanto, lo que llega a los oídos del espectador es la mezcla natural de las voces de los cantantes y los instrumentos. Es curioso que algunas personas que han asistido a sesiones del concurso no hayan llegado a reparar en este importante detalle y hasta lo pongan en duda porque ven múltiples micrófonos distribuidos por el proscenio; se trata de los equipos de captación de sonido de los medios de comunicación, no de la sala⁴¹. Este hecho ha obligado, por otra parte, a que, para aprovechar la buena acústica del teatro, los integrantes de las agrupaciones hayan ido conociendo los puntos del escenario (proscenio, fondo, etc.) desde los que deben realizar su interpretación sin necesidad de hacer un gran esfuerzo vocal.

- **El teatro Falla, la radio y la televisión**

Acabamos de nombrar los medios de comunicación y así nos encontramos con otra, y no menor, de las circunstancias que condicionan los pases de las agrupaciones

41 Los micrófonos con pie elevado se suprimieron en 1984 porque dificultaban la visibilidad y la movilidad de las agrupaciones y quedaron sustituidos por otros situados en el proscenio, con escasa elevación desde el nivel del escenario.

por el escenario del teatro: el Falla, de ser un escenario en el que se desarrollaba un evento autónomo que se televisaba en directo, se está convirtiendo de año en año en un gran plató de televisión durante todo el desarrollo del COAC, plató que, desde hace una década, generalmente se reparten la emisora local de *Onda Cádiz TV*, en las fases clasificatorias y de cuartos de final, y la autonómica *Canal Sur TV*, en las semifinales y la final del concurso. Para los grupos que concursan, ya no se trata tan solo de “pisar las tablas del Falla” o de conseguir algún premio, se trata también de preparar unas apariciones en televisión que serán vistas por numeroso público y que además se multiplicarán después a través de las redes sociales. Para los medios de comunicación, significa la oportunidad de obtener una producción ajena de entretenimiento con éxito popular garantizado, aunque con algunos problemas de adaptación a las estructuras mediáticas que pretenden soslayar gracias a su enorme influencia. A pesar de la resistencia que en muchos aspectos muestran algunos carnavalescos, sobre todo por el temor de que el envoltorio visual se imponga a lo genuinamente carnavalesco, que es la copla, y que esta se mistifique y se comercialice, los medios han sido históricamente y son un factor determinante en la evolución del carnaval del concurso.

Hay pocos veteranos gaditanos aficionados al carnaval que no guarden en sus cajones cintas de casete de chirigotas y comparsas grabadas directamente de la radio. La aparición de la televisión en la fiesta favoreció también que el recuerdo de las grandes finales se tratara de conservar para siempre en vídeo. Después en DVD. Internet también ha revolucionado el carnaval. Miles de aficionados han podido seguir a sus agrupaciones favoritas, aunque febrero les coincidiera en otra parte del mundo. La pasión carnavalesca de última generación y el vacío legal existente han favorecido la aparición de muchas páginas y portales donde las emisiones de radio y televisión se colgaban al instante, escasos segundos después de salir en directo. (Pedro Espinosa, *El País*, 30-1-2009).

Ignacio Sacaluga, en su tesis doctoral (inédita) *El Carnaval de Cádiz como generador de información, opinión y contrapoder: análisis crítico de su impacto en línea y fuera de línea*, dice resumiendo las consecuencias que la era digital ha propiciado en la transmisión del mensaje carnavalesco gaditano (2014: 15):

Hoy el Carnaval de Cádiz se encuentra inmerso en su cuarta revolución, la digital. La primera vino marcada hace siglos por la prensa; la segunda, hace décadas, por la radio y, más tarde, la tercera por la televisión. Internet y, de manera destacada, el entorno de la web participativa han redimensionado las

capacidades comunicativas de las agrupaciones del carnaval gaditano. Han propiciado la bidireccionalidad del mensaje y la retroalimentación, pero además, han abierto un nuevo horizonte de oportunidades de negocio para las propias agrupaciones.

Pero, antes de la televisión y de internet, ya estaba la radio en el Falla y, antes aún, la prensa⁴². Osuna García (2009) data la primera relación entre la radiofonía y el carnaval el 8 de septiembre de 1925, con la emisión de unos tangos gaditanos, interpretados por un coro mixto acompañado de piano, desde la emisora *EAJ-3*. También indica que la primera retransmisión del concurso del Falla la realizaron Enrique Treviño y Enrique Márquez para *Radio Juventud de Cádiz, EFJ-5*, en 1953. Desde entonces, la radio no se ha apartado del COAC y ha constituido un elemento determinante en la extensión del carnaval y en la temprana formación carnavalesca de muchos autores e intérpretes.

[...] Esperaba ansioso el concurso del Gran Teatro Falla para escuchar a las agrupaciones, a las que ya me había aficionado, en aquel aparato de radio con luz por dentro, que tardaba en calentarse y que tantos silbidos agudos daba cuando se hacía girar uno de sus botones, mientras la aguja iba marcando nombres de ciudades del mundo. Y así, en el 63, *Los corrusquillos gaditanos*, *Los dandys negros*, el coro *Los lápices de colores* y la chirigota *Los que van a hacer el puente* acabaron de confirmar mi gozo por oír las coplas de mi fiesta. En el 64, *Los fígaros* y *El oro de Andalucía*, en comparsas, y las chirigotas *Los humoristas* y *Los cinco latosos y uno más* me hicieron pensar si un día yo podría estar dentro de esa radio grande cantando en una de aquellas agrupaciones. Era una idea muy difusa, como un imposible. (Pastrana Guillén, 2014: 24-25)

Y quizás el mejor recuerdo [de mi madre], las noches a solas los dos metidos en su cama escuchando por la radio el concurso de agrupaciones del Falla. Además, en un magnetófono de la época, grababa prácticamente todas las agrupaciones para después, eso sí, ya a solas, escucharlas tantas veces como fuera posible para aprenderlas de memoria. (Martínez Ares en Caballero Sánchez, 2010: 30).

La influencia de la radio en el concurso ha sido enorme durante décadas. Todos los autores se esforzaban por potenciar las coplas y conseguir que los repertorios fueran perfectamente comprendidos solo a través de la escucha, sin necesidad de

42 De la extensa relación entre el Carnaval y los medios de comunicación de masas da cuenta Javier Osuna (2009) en su estudio *El periodismo en tiempos de Carnaval (1763-2005)*.

estar ante la agrupación, lo que popularmente se consideraba incluso un criterio para distinguir el buen carnaval del malo. Bajo estos parámetros aprendieron a hacer carnaval muchos de los autores que aún continúan en activo, de manera que esta sigue siendo una norma en las agrupaciones de corte más clásico. Esta norma conecta perfectamente con el espíritu carnavalesco gaditano en general y del COAC y su reglamento en particular, puesto que se trata de un concurso de coplas, no de artes escénicas, aunque estas ayuden a dotar de un envoltorio más atractivo a las coplas de carnaval. *El patata Clemente y los monaguillos del palmar de Trille*, chirigota de Agustín González el *Chimenea*, autor muy aficionado a introducir trabalenguas en sus coplas, se dirigía al público en el estribillo de sus cuplés tratándolo por la función que se consideraba todavía más destacable en los presentes, como “queridos oyentis” (queridos oyentes), a pesar de cantarlo en 1982, cuando la actuación de la chirigota estaba siendo ya televisada: *No acusati a nosotris de nati / que nosotris, queridos oyentis, / ni chupamis del bote dabuti / ni tenemos cutis pa engañá la genti*⁴³ [...]. En 1965, *Los escarabajos trillizos* (los Beatles de Cádiz) cantaban este pasodoble describiendo su disfraz:

A los que escuchan la radio / mientras cantamos aquí en el Falla / ahora vamos a informarles / de los detalles de esta comparsa. / Llevamos zapatos negros / y pantalones azul de moda / y sin cuello y sin solapa / una chaqueta de color roja. / Alrededor por todo el filo / un vivo negro que te da más colorido / y la camisa blanca de seda / lleva en el cuello / botones que la sujetan. / La corbata es de tergal / y de tipo moderno / cogida con un alfiler / cerca del cuello. / De pelo una barbaridad / y es mío todo entero / es pelo natural / que hace tres meses ya / no veo un barbero. Los escarabajos trillizos (CP: P), 1965. (Paz Pasamar, 1987: 147-8).

Curiosamente, uno de los premios con mayor prestigio que se otorga de manera paralela al COAC, el de la “Aguja de Oro”, fue instituido por *Canal Sur Radio* en 1991; la curiosidad estriba en que se trata del premio al mejor tipo –en su dimensión plástica, visual– de entre las agrupaciones que concursan en el Falla y que lo da precisamente una emisora de radio y, por añadidura, en colaboración con la ONCE en las últimas ediciones. La periodista Ana Barceló, bajo el seudónimo de

⁴³ Como “papa” es considerado un término de uso coloquial, incluso vulgar, queda sustituido por “patata” en el nombre de la agrupación. Por otra parte, la paronomasia permite utilizar el nombre de un barrio de Cádiz, Trille, por Troya. En cuanto al trabalenguas del estribillo –como se denomina en lenguaje carnavalesco cualquier uso verbal lúdico por la dificultad que tiene cantarlo, sobre todo cuando son términos sin significado–, nos sugiere la sonoridad de la lengua italiana, quizá algo mezclada con la latina.

Mari Pepa Marzo⁴⁴, es la encargada de describir en antena los tipos premiados y lo hace con todo detalle y gran maestría en el manejo del léxico. En la entrega del premio “Aguja de Oro” 2014 en la plaza de San Francisco, el primero que se concedía precisamente en colaboración con la ONCE, Mari Pepa Marzo empezaba a describir de esta forma el tipo de la agrupación ganadora, el coro *Los dictadores*⁴⁵:



Foto 13: Los dictadores 1.



Foto 14: Los dictadores 2

La capa, que me recuerda mucho a la de Pinochet cuando vino al entierro del dictador Franco, es la piel del teatro: son los ladrillos *coloraos*, que no son tan rojos como siempre aludimos, sino más bien rosados. Lleva detrás unos ladrillos y la ventana de estilo neomudéjar pintada en tonos grises, que es como están las del teatro. Lo que más destaca es una gorra monumental inconfundible, porque mascotas se ven muchas, pero este pedazo de gorra no se ve muy a menudo. La guerrera es gris, de sarga; en las bocamangas lleva representados los palcos, los tornavoces. El fajín es el telón del Falla, con los flecos. Las medallas son los cinco premios, que ahora son seis⁴⁶: *Los voluntarios*, *Los tangueros*, *Los desoterraos*, *La Cuesta Jabonería* y *El amanecer*, que también fue “Aguja de Oro”. [...] Esto es el teatro por dentro hecho persona.

La relación entre radio y carnaval ha sido, generalmente, amable, aunque no exenta de algunos conflictos entre los organizadores del COAC y las emisoras, casi siempre por motivos económicos. Las negociaciones por ajustar los derechos de emisión del concurso –como fórmula de reparto de los ingresos que las emisoras

44 El seudónimo se refiere a la constitución de 1812 y al mes en que fue promulgada, pero, por otra parte, parece aludir a Pepi Mayo, la modista de disfraces más popular en la historia del COAC. Ana Barceló, como ya hemos dicho, presentó en 2014 su tesis doctoral *El tipo en el Carnaval de Cádiz. Propuesta para una catalogación*.

45 Programa “Carnaval Sur”, *Canal Sur Radio* (6-3-14).

46 Los dictadores fue también primer premio de su modalidad en el COAC.

obtienen en concepto de publicidad con aquellos que hacen el espectáculo que se retransmite— son a veces difíciles y es “tradicional” que, cada vez que se renuevan los acuerdos entre ambas partes, aparezcan anuncios de que la radio no estará en el teatro, como ya ocurrió con algunas emisoras en las primeras sesiones de las fases clasificatorias de 2003 y 2005.

Muchos son los profesionales de la radio ligados a la historia del carnaval, entre los que podemos destacar en la actualidad a Juan Manzorro que, junto a Javier Osuna entre otros, se encarga de la retransmisión del COAC a través de *Canal Sur Radio*. Los nombres de los locutores gozan de gran popularidad y algunos se han convertido en auténticos símbolos de la imparcialidad en medio del ambiente competitivo del Falla. En el COAC 2011 fueron numerosas las coplas dedicadas a la memoria de Pepe Benítez, de *Radio Cádiz* (SER), que acababa de fallecer; en el siguiente ejemplo queda clara la relación emocional de muchos carnavaleros con las voces de la radio.

Sin cantar pasaste / la vida detrás de un micro, / fueron tus palabras canciones en prosa / de un hombre bajito; / no grabaste un disco / que fuera líder de ventas / pero cantaste en directo / y siempre largando sin pelo en la lengua⁴⁷. / En las noches de concurso / fue tu voz bendita nana / escuchando tu emisora / debajo de mi almohada. / Y aunque se le apagó el volumen / al altavoz de tu cuerpo, / se te oye fuerte y claro / en la radio del recuerdo. / Permíteme que ante tu audiencia / hoy el sombrero me quite, / micrófono de este pueblo, / la voz de Pepe Benítez. / No te preocupes si el sonido / con claridad ya no llega, / porque en nuestros corazones / siempre estarás en antena. / Y si los torpes de febrero⁴⁸ / no cayeron en la cuenta / de nombrarte pregonero⁴⁹ / de la fiesta de tu tierra, / de sobra saben tus paisanos / que en tu Cádiz de ironía / no veremos carnavales / con pregón más gaditano / que el de tu vida / que el de tu vida. Los Joaquín Pamplina, cantautor de la plaza Mina (CH: P), 2011.

En 1981, se hizo posible que, además del sonido, las imágenes del Concurso Oficial pudieran ser vistas a través de la televisión en la mayor parte de Andalucía⁵⁰.

47 “Sin pelos en la lengua” era el eslogan del programa “El gran carnaval”, uno de los que condujo Pepe Benítez en *Radio Cádiz*.

48 Un ejemplo más de identificación entre febrero y Carnaval.

49 Aunque en muchas ediciones la función de pregonero del Carnaval ha recaído en personajes famosos que poco tenían que ver con la fiesta, la reivindicación de que ese nombramiento fuera considerado un reconocimiento para quienes hubieran contribuido a engrandecer el Carnaval ha sido continua.

50 La emisión a través de satélite para todo el planeta comenzó veinte años después, en 2001, a través de *Andalucía TV* (RTVA).

El 13 de febrero de ese año, ABC de Sevilla publicaba una noticia en la página 10, firmada por Ignacio Martínez, cuya entradilla decía:

Dentro de dos semanas, el jueves 26 de febrero, el Centro Regional de Televisión realizará su primera transmisión en directo: la final del concurso de agrupaciones del Carnaval de Cádiz. Desde las doce de la noche, al término del programa habitual de la primera cadena, hasta aproximadamente las tres de la madrugada, podrá verse la actuación de unos doce o catorce coros, chirigotas, cuartetos y comparsas. Dos telecámaras, una para los planos cortos y otra para los generales, tomarán las imágenes, que una unidad móvil transportará desde el Teatro Falla gaditano a toda Andalucía, a través del repetidor instalado en el término de Jerez de la Frontera, en el cerro de San Cristóbal.


Aquella retransmisión resultó un gran desastre porque no pudo ser dada en directo. Según declaraciones del entonces ayudante de realización Miguel Ángel Rodríguez Pichardo a *La Voz Digital* (Antonio de la Vega, 13-02-2011; web) cuando se conmemoraban los treinta años del hecho, las imágenes no pudieron verse por problemas con los enlaces, de manera que se repitió la emisión al día siguiente; ese segundo intento solo dio imágenes a Cádiz, pero no a las poblaciones de la bahía, así que se retransmitió de nuevo consiguiendo por fin el objetivo inicial de llegar a todo el territorio que entonces cubría el centro regional de TVE, conocido como *Telesur*.

Pero la televisión había llegado al concurso. Desde ese momento, el COAC, el teatro Falla y la televisión son un trinomio indisoluble, unión que se hizo más fuerte a partir de 1990, con el inicio de las retransmisiones a través de *Canal Sur TV* (RTVA)⁵¹ cuando, además de la final, por primera vez, aunque en diferido, se emitieron también resúmenes de las semifinales. Esta unión, sin embargo, ha estado y está plagada de enfrentamientos entre la televisión y los carnavales por múltiples motivos, sobre todo de tipo económico –de forma parecida a lo que ocurre con las emisoras de radio, pero más acentuada todavía–, enfrentamientos centrados en este caso entre el Patronato organizador del COAC y el ente autonómico RTVA, porque el carnaval mueve mucho dinero.

Pronto terminará el dichoso contrato / de la RTVA con este patronato, / va a resultar al final que este concurso es rentable / porque quieren sentarse

51 Según cita Osuna García (2009: 609), el periodista sevillano Fede Quintero ha estudiado “las consecuencias e interacciones entre la fiesta y el ente público” en su tesis doctoral (inédita) *De fiesta localista a Carnaval universal: la repercusión de la RTVA en el Carnaval de Cádiz*. No me ha sido posible localizar esta tesis.

de nuevo a negociar. / El lobo se pondrá una piel de cordero / para desde su imperio llamarnos peseteros. / Le pido exactitud cuando hablen de dinero / y se demostrará que Canal Sur / hace su agosto en febrero. / En la mesa sentarán a alguien que amenazará / con retransmitir en directo la final de Huelva. / El tiempo lo hace olvidar, pero Momo lo recuerda. / Y puestos a recordar, al que vaya a negociar / recuerdo pa que lo tenga muy claro / que esto ni tiene precio ni tiene amo, / que este es el concurso de los gaditanos, / que de tanto resumen se cansaron ya / y lo quieren en directo del principio hasta el final. La comparsa de Momo (CP: P), 2008. (Osuna, 2009: 614).

Pero había algunos otros reproches en esa relación. Ya había arrancado el malestar con las incidencias técnicas referidas sobre la primera retransmisión por parte de *Telesur*, a las que se añadían el hecho de que la conexión hubiera comenzado al final del popurrí de *Los charlatanes de feria* (Vídeo 5) y que solo se hubieran dado imágenes de doce agrupaciones por el horario de la transmisión no adaptado al del evento; malestar también por la falta de conocimientos sobre el carnaval del comentarista José Luis Garrido, que llamaba canciones a las coplas o chirigota a alguna comparsa, además de intervenir con entrevistas mientras las agrupaciones hacían su presentación. Y lo mismo ocurriría en años sucesivos; así, en 1985, por ejemplo, la conexión se inicia a la mitad de un pasodoble de la chirigota *Los carreros de La Alianza* y lo primero que se oye cantar desde el escenario cuando cesan las palabras de presentación del comentarista es: *...No digas "qué peazo chirigota" / prohibido el grito "esto es carnaval", / de vino no se bebe ni una gota, / que está aquí el Telesur, no des la nota, / hay que obedecerles o no vienen más. El público en pie corea durante unos minutos precisamente "¡esto es carnaval!"*.

Los comparsistas consideran entonces que la televisión, sobre todo en lo que se refiere al manejo de los tiempos, viene a imponerles unas normas que no son las suyas –sobre todo cuando, en la época de las Fiestas Típicas, el público había sido el que mandaba en los tiempos del concurso y, por ejemplo, si quería que repitiera una agrupación que había gustado, no tenía más que pedirlo– porque no quieren cambios de forillo, eliminan los descansos, acortan la duración de la final, etc.⁵² y todo para dar imágenes conectando cuando consideran conveniente y hurtando, casi siempre, las de las agrupaciones más esperadas. La siguiente copla es un resumen de los principales reproches que se le hacían a la televisión en la década de los 80:

52 Incluso se rechazaban los gritos de ánimo a las agrupaciones de María la Yerbabuena. Las agrupaciones contestaron con varias coplas dedicadas a María en 1984.

Hay que ver qué suerte tengo / otra vez salgo en la tele, / porque están retransmitiendo / en directo la final, / a ver si me coge entero / que me está viendo mi mare / y ha comprado un vídeo nuevo / porque me quiere grabar. / Otra vez está aquí la tele / imponiéndonos sus leyes, / unas leyes que, sin duda, / habrá que aceptar: / fuera los decoraos, / te limitan el tiempo, / ellos son los que mandan y tenemos que tragar / y para que esto empiece / como unos niños buenos / hay que esperar que acabe el programa nacional. / Ya está bien de quedarse / con to los gaditanos / ya está bien de ofrecernos / todas esas falsas promesas / que luego quedan en na; / no queremos limosnas / tenemos nuestro orgullo / quiero que se transmita íntegra / toa la final. / En nuestros carnavales / nada es imprescindible / y menos una tele / que no entiende esta afición / si siguen de esa forma / ya podéis coger los tiestos / y pirarse con su cuento, / que tendremos carnavales / quiera o no televisión. El crimen del mes de mayo (CH: P), 1989. (Osuna García, 2009: 587-8).

Telesur, con su forma de proceder, enfrentaba a Cádiz con Sevilla, lo que llegó a representar un problema político y hasta se escucharon acusaciones de centralismo de la capital autonómica, como decía en uno de sus tangos el coro mixto de San Fernando, después de afirmar que los gaditanos son buenos y acogedores:

[...] Pero que nadie venga a tomarno el pelo / y a hacer que pasemos por idiotas, / no lo hagas jamás / como viene haciendo Telesur / con nuestras noticias y nuestras cosas. / El año pasado con gran descaro en la final / tres agrupaciones dejaron fuera y no transmitieron; / se faltó a una promesa, / no sé si a ellos importará, / pero quiero que sepan / que para Cádiz fue un gran desprecio / y que no lo hagan más (bis). / En cambio a la feria de abril / le dedican el tiempo que haga falta / y to lo que sea de Sevilla / reluce enseguida por sus programas. / Eso solo tiene un nombre / que es "centralismo", no cabe duda [...] La viudita naviera (CO: T), 1986.

Se inicia entonces un pulso sobre qué debe adaptarse a qué, si el concurso a la televisión o la televisión al concurso, pulso que continúa en la actualidad. Demostraciones de ese pulso las tenemos, por ejemplo, en el hecho de que gran parte de las agrupaciones, edición tras edición del concurso, comenzaran a cantar su presentación "en negro", con las luces del escenario apagadas –desde que en 1989 así lo hiciera brevemente el coro *Pasaje a la India* y se acercara bastante la comparsa *Tras la máscara* por su escasa iluminación, a pesar de que, según Osuna (2009), en 1984 no se les había permitido apagar escena a *Los llaveros solitarios* por imposición de TVE–, sabiendo perfectamente que esa situación es uno de los mayores enemigos

de la realización audiovisual; de esta manera manifestaban que la televisión estaba allí para retransmitir lo que ocurría en el teatro, pasara lo que pasara. Los comentaristas hacían lo que podían en estos casos aclarando que no se había ido la imagen de los televisores, hasta que solventaron el problema ofreciendo imágenes de la fachada del Falla desde la plaza Fragela con un cuadro sobrepuesto en negro mientras duraba el “apagón”. Actualmente, pocas son las agrupaciones que utilizan este recurso; la mayoría ha sustituido el negro por una iluminación tenue, por luz negra o por retroproyecciones en el forillo que permiten captar también las siluetas de la agrupación, aunque en los últimos años todavía alguna haya optado por presentarse a oscuras, como, por ejemplo, las chirigotas *Los que siempre la levantan* (2014) o *Los del puntazo en el coco* (2015).

En las coplas de carnaval aparecen periódicamente burlas sobre las innovaciones tecnológicas que la televisión va introduciendo en la retransmisión del concurso; así pasó, por ejemplo, con la cámara de travelling sobre raíles que se instaló en el escenario del Falla, o con el estreno de la “cabeza caliente” en 1992, burlas que se repiten con una cierta frecuencia.

Ya está la tele en el Falla / dando el concurso / con todos sus adelantos, / los monitores de lujo / y unas cámaras de espanto / y la cabeza caliente con más delito / (que el Vaquilla en Simago) / que el jurao diario. / Anoche le sonó el móvil al que la maneja / y al pobre to agobiaíto / hablando flojito / se le escuchaba decir: “Manuela, / no me llames que Modesto⁵³ / me manda al paro como me vea, / ¿no ves que estoy trabajando?, / no seas inconsciente, / no llames más, por tu mare, / que estoy con la cabeza caliente”. / Y su parienta al momento / le dijo: “No te confíes / y vente pacá corriendo, pichita mía, / no vaya a ser de que se te enfríe”. La mare que me parió, (CP: C), 2009.

Sin embargo, sobre algunas novedades, más que burla se mostró descontento, como ocurrió con la introducción de manera circunstancial de subtítulos en las actuaciones de algunas agrupaciones en el año 2000, introducción que explicaba de esta forma Manolo Casal en el primer resumen de semifinales que emitió ese año *Canal Sur TV*:

Vamos a inaugurar otra nueva sección en esta programación especial de los Carnavales de Cádiz del año 2000: la sección del “karaoke”. Ya sé, ya sé que

53 Se refiere a Modesto Barragán, que en aquellos años era director de RTVA en Cádiz, además de ser uno de los presentadores tradicionales de las retransmisiones del COAC de *Canal Sur TV*.

hay gaditanos que no comparten nuestra opinión, que incluso la censuran, que consideran que no deberíamos poner debajo de las interpretaciones la letra de la copla; pero hay que entender que hay mucha gente de fuera de la provincia de Cádiz, de fuera incluso de Andalucía, que nos demanda constantemente la posibilidad de poder seguir mejor los ritmos y por tanto las letras de las coplas del carnaval.

En la primera vuelta de semifinales, el coro *La calle Nueva*, por ejemplo, cantó un cuplé contra el karaoke que *Canal Sur TV* no recogió en sus resúmenes de esta fase del concurso, fase que entonces no se emitía en directo. El canal de televisión, sin embargo, no pudo evitar que se viera y oyera durante la retransmisión de la final otro cuplé sobre el mismo asunto, en este caso de la comparsa *A sotavento*; los comparsistas cantaban frases ininteligibles de las que solo era posible comprender, hacia la mitad de la copla, *¡A ver si aprende a vocalizar!* y los versos finales: *Después de esto, / anda Modesto, / a ver si tú puedes ponerle / un karaoke a esto*. Cuando la comparsa cantaba el estribillo del cuplé, un gran rótulo apareció en la pantalla que decía: “ponerle un karaoke a esto”. Al terminar la interpretación, Modesto Barragán, que precisamente se encargaba de los comentarios durante esa sesión, aseguraba que intentarían rotular el cuplé en el resumen de la final; pero el cuplé no se rotuló.

Uno de los temas recurrentes en las coplas que se presentan a concurso, sobre todo en los cuplés, son los presentadores y comentaristas que seleccionan las distintas cadenas de radio y televisión para la retransmisión del COAC; se ha tratado muchas veces de personajes famosos que, en ciertos casos, si pertenecen al mundo del carnaval, no realizan adecuadamente su función y, si proceden de otras esferas, desconocen la liturgia del concurso y la terminología necesaria para hacer los comentarios. Estos casos son considerados por las agrupaciones y los aficionados como faltas de respeto por parte de la televisión. La sorpresa en *Onda Cádiz TV* surgió en 2013 cuando Enrique Miranda, actor y modelo que fue Mister España en 1997, fue contratado como comentarista para la retransmisión de las fases clasificatorias y de cuartos de final del Falla, junto al humorista Pepito el Caja y los excelentes profesionales de la emisora Germán García y Míriam Peralta. Los carnavales tuvieron que guardarse las críticas que posiblemente preparaban, dados los antecedentes del nuevo presentador, porque Miranda demostró una gran profesionalidad, amplios conocimientos de carnaval y una sólida cultura; así lo reflejaban las coplas: Miranda había estropeado más de un cuplé.

Ay qué guapo Enrique Miranda, / los de Onda Cádiz han acertado/ aunque para los cuplés hubiera preferido / que este año hubiera salido el Agustín Bravo. / Enrique además de guapo / es listo y bueno / y sabe de carnavales / igual que Juanelo⁵⁴. / El tío se está comportando, / a mí me parece ya que me está gustando; / a ver qué le digo yo a este chavalito / siendo tan guapo y buena persona... / ¡Ahora te va comé tú / el marrón que tengo con Mercadona! Los Gordillos (CH: C), 2013.

Yo veo tol concurso por Onda Cádiz / porque sus presentadores son pa rabiñar; / están Enrique Miranda, Germán y Míriam / y luego Pepito el Caja formando el taco allí por detrás / Lo veo siempre reunido con mi familia / y aprendo mucho de Enrique / cuando se pone a comentar: / le preguntas por un coro / y acaba hablando de Zurbarán. / Ese hombre es que lo sabe todo / de comparsas, cuartetos y coros, / sabe el nota de filosofía / ¡y cómo vestían cristianos y moros! / Un día mi mujer en preliminares / me dijo: "Juan, no encuentro el mechero" / y dijo Enrique Miranda: "Está en la mesa junto al florero". Los hippytanos (CP: C), 2014.

Con las retransmisiones de *Canal Sur TV* también hubo descontento con algunos presentadores, hasta que actualmente podemos considerar la existencia de un equipo estable básico de profesionales con muy buena aceptación –formado por Manolo Casal, Modesto Barragán, Paz Santana y Fernando Pérez, con otras colaboraciones como la del humorista y presentador Manu Sánchez– para la retransmisión en directo de las sesiones completas de semifinales y la gran final del COAC.

Con las retransmisiones del COAC, la radio y la televisión han contribuido de manera decisiva a la divulgación –y también la imitación– del Carnaval de Cádiz en toda Andalucía e incluso fuera de estos límites, pero también y sobre todo mediante la emisión de numerosos programas monográficos y especializados. Desde "El gran carnaval" de Pepe Benítez al "Carnaval Sur" de Juan Manzorro, la radio ha difundido continuamente la fiesta gaditana. En la televisión, resultó precursor un reportaje de "Informe Semanal" de TVE, realizado por Ramón Colom, que se emitió en febrero de 1977; fue la primera vez que la copla de carnaval tuvo presencia en los televisores de toda España. En este medio, es necesario destacar el mítico programa "El ritmo del tangái"⁵⁵, emitido por *Canal Sur TV* y conducido por

54 Juan Garrido *Juanelo* ha dirigido comparsas importantes, pero uno de sus mayores éxitos consiste en ser considerado "la enciclopedia viva del Carnaval de Cádiz", como frecuentemente se le denomina.

55 Según Pedro Payán (2005), "tangái" significa jaleo, alboroto. Payán no acentúa este término y debo decir que yo nunca lo he visto escrito con tilde, sin embargo, como se escribe con "i" final y no con "y", opto por acentuarlo en el texto para indicar la adecuada pronunciación.

Manolo Casal y Modesto Barragán que, durante años, dio a conocer coplas antiguas y contemporáneas, así como los rostros y las opiniones de los artífices del carnaval; este programa se emitió en tres temporadas: la primera, en el verano de 1996; la segunda, en el otoño de 1997 y, la tercera, en la primavera de 1998. *Onda Cádiz TV* emite semanalmente “Más carnaval” con Míriam Peralta y Germán García, que también puede verse a través de internet. En este último medio se multiplican los programas de carnaval, algunos de gran prestigio como el itinerante “Desde el paraíso”, de Carlos Ordoñez, o “Solo callejeras”, de Enrique Goberna.

La influencia de la televisión en el carnaval la resume perfectamente José Antonio Pérez Fernández, el *Habichuela*, autor de chirigotas, en sus declaraciones a *Onda Cádiz TV* (10-II-2011) cuando consiguió el Antifaz de Oro: “La diferencia entre la chirigota clásica y la de ahora es que la de ahora la tengo que ver y, con la de antes, te ponías la cinta y era bastante con escucharla”.

Sin embargo, hay otro aspecto de la influencia de los medios, sobre todo de la televisión, que es más difícilmente observable y que tiene que ver con las suposiciones que manejan autores y grupos oficiales sobre su público potencial, no solo más extenso, sino conformado de forma masiva. Por tanto, ya no se trata de gustar a los cercanos, a aquellos con los que se comparten circunstancias físicas y universos culturales, sino de gustar a “todos” y que todos entiendan lo que se dice. Así, por una parte, se van eliminando ciertas referencias localistas tradicionalmente arraigadas en el carnaval, y por otra, se condiciona la selección de temas y su tratamiento, llegando incluso a imponerse cierta forma de autocensura. Por supuesto, esta influencia no llega de la misma forma a todas las agrupaciones, sino que adquiere mayor importancia en aquellas que pueden aspirar a un premio o, cuando menos, a llegar a semifinales –fase que puede ser vista en toda Andalucía– y, por tanto, pueden conseguir contratos al terminar el concurso. Podemos decir que la televisión ha comercializado el carnaval.

Nos encontramos ante una fiesta local que, como tal, se extiende de una u otra forma a toda la ciudad, en tanto que ofrece manifestaciones festivas en el casco histórico y extramuros. Sin embargo, el escenario se restringe para el carnaval de las coplas, que escasamente salen de Cádiz centro durante las fechas oficiales de la fiesta.

El uso o no del escenario del teatro, el concurso, es la condición de partida –aunque no la única– para la existencia de dos «variantes» en el carnaval de las coplas.

A su vez, el uso de los espacios escénicos públicos queda determinado para cada tipo de agrupación: los tablaos para coros, chirigotas y comparsas oficiales; las carrozas para los coros, y la calle, a ras de suelo y sin convocatoria previa, para todas las agrupaciones; estas últimas circunstancias escénicas son las únicas posibles para las agrupaciones callejeras y son las que ellas mismas desean para sus actuaciones.

La delimitación entre agrupaciones oficiales y callejeras en el uso de espacios públicos –excepto la calle– se rompe en los espacios privados y semipúblicos, como locales de peñas y asociaciones, bares y restaurantes, patios de vecinos, etc., donde no es infrecuente ver convivir ambos tipos de grupos. En los primeros años del Carnaval recuperado, eran estos lugares semipúblicos y privados los que albergaban la mayor parte de las coplas. Precisamente las agrupaciones ilegales surgieron como una forma de reacción al vacío de coplas que aquejaba las calles por aquellos años, ante lo que también fueron reaccionando posteriormente las instancias oficiales con sus convocatorias y con la instalación de tablaos para las agrupaciones del concurso.

Con los medios de comunicación encontramos en el escenario del Falla el resultado de la mayor o menor profesionalidad de las personas que los hacen y de la voluntad política de quienes los dirigen. No se trata de elementos inertes, influyen en el tiempo y en el escenario dentro del teatro, por lo que, lejos de limitarse a inspirar letras, condicionan de forma importante la transmisión –y por tanto, antes, la creación– de las coplas. Por otra parte, la presencia de la televisión en el teatro separa más aún las agrupaciones oficiales de las callejeras, convirtiendo a las primeras en muy populares en toda Andalucía, mientras que las segundas permanecen ignoradas por el gran público; solo una selecta minoría de aficionados al carnaval conoce las coplas de las ilegales, bien por su presencia en las calles gaditanas durante la fiesta o bien a través de la búsqueda en internet, para lo que se necesita una información previa, no siempre fácil de recabar, teniendo en cuenta el cambio de nombre de las agrupaciones de una edición a otra del Carnaval.

La evolución del carnaval de las coplas depende en buena medida del equilibrio o desequilibrio entre el uso libre de la calle –condicionado por la voluntad política que tenga el Ayuntamiento para facilitar las condiciones óptimas de utilización– y el de los espacios reglados, situación que definirá, igual que ha venido ocurriendo desde épocas pasadas, el carácter que presente la fiesta de las coplas en cada momento, desde lo más espontáneo y carnavalesco a lo más regulado y teatral.

3.3. ASPECTOS ORGANIZATIVOS Y ECONÓMICOS

En el Carnaval, como en cualquier otra fiesta, hemos de tener en consideración y no perder de vista los aspectos organizativos y económicos que hacen posible el acontecimiento para poder comprender mejor el ámbito que en este caso nos interesa, el artístico, entendiendo “arte” aquí según la segunda acepción del DRAE: “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”. En este ámbito artístico, en esa interpretación de lo real o lo imaginario, cada carnaval o fiesta concreta se situaría, en cuanto a las formas, en un punto de una escala en cuyos extremos opuestos encontraríamos el ritual y la creatividad espontánea; es decir, que en todos los casos aparecen ambos ingredientes, pero en cada uno en distinta proporción, oscilando entre un máximo de rito tradicional y un máximo de creatividad.

Los ámbitos socioeconómico y organizativo son materia de estudio de la Antropología cultural, sin embargo constituyen el contexto ineludible en el que se da el proceso de comunicación artística y así han de ser tenidos en cuenta en este trabajo. Desde el campo de estudio citado, E. Martín (1986; Actas, 1988:167) nos advierte de que, al investigar una fiesta no es suficiente con obtener explicaciones de los participantes ni con basarnos en la observación.

Tenemos que estudiar la fiesta en profundidad, analizando los tipos de relación existentes entre ésta y los componentes económicos, sociales, políticos e ideológicos del contexto sociocultural del que forma parte el fenómeno a estudiar. Cada cultura posee su propia especificidad festiva, por muy similares que puedan parecer determinados aspectos formales, ecológicos, institucionales y otros.

Deberemos, por tanto, extraer algunas características específicas básicas del contexto sociocultural en el que tiene lugar el Carnaval de Cádiz como fiesta a partir de su aparato organizativo, con alusión a algunos datos económicos relevantes, para terminar de definir, junto a las características situacionales que acabamos de revisar, el «marco» del carnaval de las coplas.

La organización del Carnaval –el sintagma es casi una contradicción en sí mismo– ha sido siempre uno de los caballos de batalla del poder para controlar esa visión del mundo distinta y alternativa a la oficial que se manifiesta una vez al año en todas

las sociedades en las que esta fiesta se celebra. Cádiz no ha sido una excepción en este sentido; Alberto Ramos Santana ha escrito una historia del Carnaval de Cádiz, con el expresivo título *El Carnaval secuestrado o historia del Carnaval. El caso de Cádiz* (2002), que es en realidad una historia de la lucha entre el control y la libertad, entre la organización y la espontaneidad, lucha que, si bien casi siempre se ha decantado por la parte del poder establecido, nunca ha permitido que el poder dominara por completo esta celebración popular ni que acabara con ella⁵⁶.

Ni prohibiciones, ni censuras, ni impuestos, ni rogativas siglo tras siglo han conseguido hacer desaparecer el Carnaval. El poder ha optado entonces por intentar controlarlo, por ponerle límites, y en Cádiz, desde que el alcalde Juan Valverde municipalizara el Carnaval de 1862, lo ha venido haciendo básicamente mediante la aplicación de la normativa oficial –municipal y de otros ámbitos– para regular la actividad en las calles y, durante décadas, imponer también la censura en las coplas.

Ya en la época democrática y libre de censura oficial, los poderes fácticos –políticos, religiosos, económicos, mediáticos– han intentado aplicar otras formas de censura a la voz del carnaval, unas veces de forma encubierta y otras, aunque se trate de casos puntuales y bajo variadas excusas, abiertamente. Un ejemplo de ello lo tenemos cuando, en 1986, se presentó a concurso una chirigota con el nombre de *Los tontos de capirote* y la autoría de Javier Osuna; el propio Osuna (2009: 435 y siguientes) cuenta el caso, con aportación de documentos, de la protesta de la Junta Oficial de Cofradías ante el Ayuntamiento “por entender que la chirigota trataba a la jerarquía eclesiástica, y a la propia Iglesia Católica, con absoluto desprecio”. El Ayuntamiento reaccionó con un gran despliegue policial a las puertas del teatro Falla y con registro a la entrada de la sesión para evitar que los sesenta cofrades que habían anunciado su presencia –adquirieron las entradas, pero dejaron sus butacas vacías– llegaran a agredir a los chirigoteros. Lo más importante del caso es que la emisora de radio de la COPE, que se había implantado en Cádiz dos años antes, hurtó a los oyentes la actuación de la chirigota simulando un problema técnico y dando paso a los estudios centrales cuando llegó el turno de *Los tontos de capirote*; la supuesta avería se solucionó justamente cuando la agrupación se retiraba del escenario. Osuna comenta que lo llamativo del hecho no es el corte de la emisión,

⁵⁶ La tesis doctoral de Santiago Moreno Tello (2015) estudia de manera específica la represión ejercida entre 1936 y 1945 contra comparsistas gaditanos bajo las formas de encarcelamientos y ejecuciones.

puesto que se trataba de una emisora dependiente de la Conferencia Episcopal y, como tal, una radio privada a la que, por tanto, asistía el derecho a emitir o no lo que considerara conveniente; lo destacable es que se faltara a la verdad simulando una avería para hacerlo. Otro caso más cercano en el tiempo lo encontramos cuando, en 2013, otra chirigota, *Los recortaos*, sufrió una intervención de la Policía Local con tal repercusión social que mereció un comunicado oficial por parte del Ayuntamiento, en el que admitía que se ordenó un operativo especial porque se temía que manifestantes boicotearan la sesión; así narraba el caso el *Diario de Cádiz*:

El Carnaval de Cádiz no puede entenderse con censura. Por eso, el más mínimo ataque a la libertad de expresión causa un considerable revuelo en los medios de comunicación. En esta ocasión el hecho que ha desencadenado la polémica ha sido la revisión por parte de agentes de la Policía Local de las pancartas reivindicativas que la chirigota 'Los recortaos' iba a utilizar en su actuación del pasado martes, algo que posteriormente fue denunciado por su autor, Kike Remolino, en las redes sociales. Según Kike, varios agentes estuvieron en los camerinos momentos antes de su actuación para revisar estas pancartas, que hacían referencia a los recortes en materia de sanidad y educación, entre otros aspectos. (Redacción, 9-2-2013; web).

Han aparecido además en las últimas décadas otras fórmulas de control a las que las agrupaciones se someten voluntariamente buscando sus contrapartidas: se trata de la oferta de programaciones, premios y subvenciones provenientes de bancos, marcas comerciales y de las propias instituciones oficiales que, como veremos más adelante, han venido encauzando muchas coplas hacia temas y tratamientos determinados.

Es indudable la necesidad de que las instituciones de la ciudad intervengan para facilitar y regular la fiesta en tanto que concentración humana en un lugar y un momento concretos, pero es muy difícil marcar la línea divisoria para que esta intervención no se convierta en cortapisa de la expresión carnavalesca. Hablar de organización es, en realidad, hablar de control y de dinero; es decir, es hablar de poder.

Para hacernos una idea de hasta qué detalles puede llegar el deseo de control sobre la fiesta, sirva de ejemplo el bando de 1925, del que da cuenta Ramos Santana (2002), en el que el alcalde Agustín Blázquez y Paul, por motivos higiénicos, posiblemente para que no se reutilizara, prohibía la venta de papel picado –“papelillos”, dicen en Cádiz– que no fuera confeti cortado a máquina, del que especifica-

ba, además del peso de las bolsas que lo contenían, el color que debía tener para cada día de la fiesta de Carnaval: rojo el domingo, azul el lunes, amarillo el martes y blanco el Domingo de Piñata.

3.3.1. Quién organiza

Cuando quienes organizan o controlan una fiesta coinciden aproximadamente con quienes regulan el orden social cotidiano, la fiesta tiende a ritualizarse, a esclerotizarse, porque sus funciones más fundamentales, al menos a nivel profundo, legitiman [...] la (realidad) cotidiana general; mientras que cuando viven, organizan o controlan la fiesta, o una parte de la fiesta, grupos subalternos, la fiesta se convierte en un mecanismo hasta cierto punto de negociación, de superación de la realidad cotidiana, de inversión, de ironía, de yuxtaposición de formas sociales. (I. Moreno, 1986; Actas, 1988: 42).

Las dos fórmulas de organización a las que se refiere Moreno están presentes en el Carnaval de Cádiz, no solo en lo que se refiere a la fiesta, también en el carnaval de las coplas, como estamos intentando poner de manifiesto.

Dos de las once ponencias presentadas para el debate en el 1º *Seminario sobre el Carnaval "Ciudad de Cádiz"* (1983) se referían a la organización del Carnaval. En la primera de ellas, Manuel González Piñero⁵⁷, recordaba que los carnavales "siempre" habían sido organizados y reglamentados exclusivamente por el Ayuntamiento⁵⁸, hasta que en 1980, ya en democracia constitucional, se había creado una Comisión Ciudadana de Fiestas, dependiente de la Delegación municipal y formada por representantes del movimiento ciudadano, que elaboraba propuestas y las ejecutaba, pero no contaba con autonomía económica. El ponente consideraba el Carnaval como la fiesta mayor de la ciudad y justificaba la creación de la Comisión por la necesidad de dar un carácter más democrático a la organización

57 González Piñero era entonces teniente-alcalde delegado de Cultura y Fiestas del Ayuntamiento de Cádiz; sin embargo, presentaba su ponencia a título personal, según él mismo subrayaba.

58 En realidad –sin necesidad de remontarnos a tiempos del alcalde Juan Valverde–, en 1940, tras la Guerra Civil, la Sociedad Gaditana de Fomento había conseguido en exclusiva la organización de todas las fiestas; en ese momento, las fiestas de Carnaval, como tales, estaban prohibidas, así que solo se limitaban a bailes y conciertos, pero dejaban importantes beneficios. El Ayuntamiento fue apartando a la SGF de la organización, entre otros motivos, porque quería aprovecharse de esos beneficios económicos que dejaban las fiestas, principalmente a través del alquiler de las sillas y las tribunas; en 1949, con la llegada a la alcaldía de José León de Carranza, la organización se municipaliza completamente (Cuadrado, 2006).

de la fiesta, apelando a la participación de lo que él denominaba “mayoría social”. Al mismo tiempo, el Ayuntamiento pretendía encontrar apoyos y colaboración en las peñas, en el movimiento vecinal y en otro tipo de asociaciones porque se sentía desbordado por las dimensiones que estaba adquiriendo el Carnaval. González Piñero proponía la creación de un servicio municipal bajo la forma de fundación que pudiera obtener subvenciones, porque no era suficiente el presupuesto municipal para hacer frente a las necesidades económicas de la organización de las fiestas.

La segunda ponencia, de Ubaldo Cuadrado, ofrecía una propuesta de organigrama y posibles funciones de lo que él denominaba “la Organización del Carnaval”, ente al que no daba forma jurídica ni denominación concreta, pero que podía ajustarse a las líneas previamente marcadas en el Seminario por González Piñero. Las dos ponencias fueron debatidas de manera conjunta y la discusión se centró principalmente en el tipo de representación que debería componer el ente que organizara el Carnaval y en las repercusiones de esa representación. Se hablaba, por ejemplo, de que incluir el movimiento vecinal significaría abrir el Carnaval a toda la ciudad y, por tanto, alejarse del Carnaval tradicional en el casco antiguo; se hablaba también de que era necesario que los carnavaleros estuvieran asociados para poder tener representación y de las dificultades que había para que unas agrupaciones que cambiaban cada año y unos autores que aparecían y desaparecían en cada Carnaval pudieran asociarse.

Sin embargo, en este debate surgían también algunas opiniones que se manifestaban contrarias a cualquier tipo de organización del Carnaval por considerarla un control de la creación, junto a otras que admitían que había que organizar la cabalgata, el concurso del Falla, la iluminación y poco más. En cualquier caso, desde estas posiciones se trataba de separar los aspectos creativos e interpretativos del carnaval de las coplas de la organización propiamente dicha del marco festivo.

La Fundación Gaditana del Carnaval se constituyó entonces, en 1984, como organismo autónomo municipal con los objetivos básicos de organizar las fiestas, conseguir financiación y coordinar las acciones de las distintas entidades que colaboraban en el Carnaval. En 1986, formaban parte de la Fundación más de setenta grupos, entre peñas, asociaciones vecinales, asociaciones culturales, grupos de empresa y otro tipo de entidades (Cabrera Capitán, 1986; Actas, 1988) en una nómina abierta que podía ser engrosada por nuevas asociaciones. Sus actividades principales eran organizar el pregón, la cabalgata, los bailes y fiestas del programa oficial,

el exorno de la ciudad y el Concurso Oficial de Agrupaciones, además de coordinar los programas propios de peñas y asociaciones. En ese momento, formaban parte del Consejo Rector de la Fundación cuarenta y siete personas, de las que solo diez tenían vinculación directa con la producción del carnaval de las coplas; de ellas, siete representaban a las asociaciones de autores y tres⁵⁹ a los Antifaces de Oro⁶⁰. En la Junta de Gerencia, el órgano ejecutivo de la Fundación, de los once vocales, tan solo cuatro eran carnavaleros.

Según me dicen que en Cádiz en Carnaval / para vivirlo mejor es concursar / y fue por eso cuando me fui a apuntar / en el concurso oficial de esta ciudad. / Así que fuimos para hacernos la inscripción / a una azotea que le llaman Fundación / y un tío muy serio veinte impresos me entregó / y muchas cosas sin mirarme me pidió: / la fe de vida, el carnet de identidad / el pasaporte y el libro familiar. Trinidad (CO: Pop.), 1997.

Comienza entonces un movimiento en pro del asociacionismo dentro del mundo del carnaval –entre otras razones, por ser esta la vía de participación en los organismos encargados de organizar la fiesta–, que se inicia con la creación, en 1986, de la Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz (AACC), por iniciativa de Miguel Villanueva; para pertenecer a esta asociación, se consideraba suficiente –y se considera– la autoría de una agrupación en una única edición del Carnaval.

Si repasamos brevemente el desarrollo asociativo desde 1986, observaremos que en su crecimiento paulatino se fue diversificando sin seguir, aparentemente, un patrón determinado: la fundación de la asociación de autores AACC parecía anticipar la existencia de un colectivo de intérpretes, así los estamentos elementales de las agrupaciones oficiales contarían con cauces de participación; sin embargo, a continuación se crearon Ascoga, una asociación de coristas, y el Colectivo de Autores Independientes, CAI, una asociación alternativa a la AACC. La Asociación de Intérpretes y Ejecutantes, Asin-E, se hizo esperar diez años; se fundó en 2006 –cuando la FGC ya había dejado de existir, como veremos– e incluso estuvo precedida por otra asociación de coristas, El Cañón. Asin-E tuvo también poco después su réplica, asimismo alternativa a la AACC y al CAI, con la Agrupación de Intérpretes

59 También eran tres los representantes de bancos y cajas de ahorros, por ejemplo, y cuatro los del sector profesional que agrupaba la Cámara de Comercio y a los empresarios de hostelería, entre otros.

60 Galardón de honor que se concede por méritos tan solo a personas que han participado en el carnaval un mínimo de veinticinco años.

y Autores del Carnaval (AIACC). Esta situación tan fragmentada en cuanto al asociacionismo indica que en el sector social del carnaval existe toda una serie de intereses particulares que a veces se sitúan por encima de los intereses generales de los autores e intérpretes.

En la nómina de asociaciones de quienes hacen en primera persona el carnaval de las coplas en su sector oficial hay que incluir, además, la Asamblea Honoraria de Antifaces de Oro que, aunque no tiene el mismo carácter asociativo voluntario que el resto, interviene como asesoría en los órganos de decisión sobre la fiesta. También hay que hacer alusión a la Asociación de Autores e Intérpretes de Romanceros Gaditanos del Carnaval (ARGA), si bien esta entidad no participa en centros de decisión más que en lo relativo al Concurso de Romanceros, que tiene sus propios cauces organizativos.

Pues bien, durante la existencia de la Fundación Gaditana del Carnaval, que desapareció en 2002, solo participaban las asociaciones entonces constituidas, primero AACC y Ascoga y más tarde CAI, además de los Antifaces de Oro. Una de las constantes más características de la Fundación, sobre todo en sus últimos tiempos, era el desacuerdo entre los colectivos, las luchas entre ellos y contra el Ayuntamiento por mayor cuota de representación en los centros de decisión sobre la organización del Carnaval. Infocádiz, la página web de información municipal sobre turismo, cultura y fiestas daba cuenta entre sus noticias en su momento, por ejemplo, de la pugna mantenida por la AACC con el Ayuntamiento cuando en octubre de 2001 se constituye una nueva Junta de Gerencia de la FGC, circunstancia por la que la AACC pierde uno de los dos vocales que correspondían a los autores, vocal que pasa a ser nombrado por la nueva asociación, CAI.

Entre las discrepancias por la representación de los distintos colectivos y la exigencia de mayor transparencia en la gestión económica, la organización del Carnaval adquiere un nuevo formato, a partir de 2002, con la creación del Patronato del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas y Fiestas del Carnaval de Cádiz⁶¹ tras un intenso periodo de negociaciones.

Juan Antonio Lamas –fallecido en abril de 2011–, autor de coros y miembro fundador de Ascoga, contó en una entrevista para el programa “Desde el Paraíso”,

61 Los estatutos del Patronato se publicaron en el BOP de Cádiz nº 264, de 14 de noviembre de 2002, pp. 26-29.

de *Carnavaldecádiz.com*, que la idea original sobre el patronato fue suya y que le había surgido a raíz de la participación de su coro en el Concurso de Habaneras de Torre Vieja (Alicante), donde existía un patronato que funcionaba bien. El principal objetivo de su planteamiento entonces era poder saber a qué se destinaba el dinero obtenido en el desarrollo del COAC en el teatro Falla, sobre todo en concepto de derechos de retransmisión y de publicidad, era conocer lo que él denominaba “las cuentas del Carnaval”, porque existía la sospecha de que ese dinero servía para organizar otras fiestas de la ciudad, como los Tosantos (día de Todos los Santos) o los Juanillos (hogueras de San Juan). Añadía que presentó su propuesta en un congreso y la mesa se la rechazó en pleno, aunque poco después el proyecto se hizo realidad. La mesa redonda a la que se refería Lamas estuvo compuesta por cinco autores: Juan Carlos Aragón, Antonio Martínez Ares, Francisco Cárdenas y José Antonio Valdivia, además del propio Juan Antonio Lamas⁶².

El Patronato vino a solucionar, al menos en parte, la aspiración de mayor transparencia en la gestión económica del dinero que produce el Carnaval, sobre todo por las características estructurales del nuevo organismo. El Patronato está dirigido por un Consejo Rector, en el que solo los representantes del Ayuntamiento tienen derecho a voto; sin embargo, sus brazos ejecutivos son las dos juntas en las que se separaron el COAC y las fiestas. Esta división, que se ha mostrado más útil en la práctica, así como la composición y las competencias de las propias juntas, dice mucho sobre las auténticas características estructurales del Carnaval de Cádiz.

La Junta Ejecutiva del COAC se encarga de todas las tareas necesarias para el desarrollo del Concurso, desde la elaboración del reglamento hasta la gestión económica, contratación de personal, etc. Esta Junta la componen, además de los representantes municipales, los de las tres asociaciones que ya participaban en la Fundación –AACC, Ascoga y CAI– y el de los Antifaces de Oro, este último únicamente con carácter de asesor, con voz pero sin voto.

La Junta Ejecutiva de Fiestas del Carnaval, por su parte, tiene “todas las facultades que necesarias para el buen funcionamiento de las Fiestas de Carnaval no vengan atribuidas a otro órgano del Patronato” (artículo 30.9 de los estatutos); es decir, esta junta se encarga de la organización de la fiesta de manera extensiva,

62 Actas 1º Congreso Gaditano del Carnaval, 2001 (2003). Mesa redonda: “Hacia un concurso autogestionado”, pp. 215-238.

excepto de lo relacionado con el Concurso Oficial. Está compuesta, aparte de la representación municipal, por dos vocales que representan a federaciones de peñas carnavalescas, la Federación Provincial de Peñas Gaditanas y la Federación de Peñas y Entidades Caleteras; un representante de la Asociación de Artesanos del Carnaval y dos representantes de las federaciones de asociaciones vecinales, CA-DICE y 5 de abril. Además, también con carácter de mero asesor, se incluye la presencia de un miembro de los Antifaces de Oro, presencia única directa por parte del carnaval de las coplas en esta junta.

La estructura del Patronato parecía contentar a la mayoría; sin embargo la aparición de las tres nuevas asociaciones a las que nos hemos referido más arriba, El Cañón, Asin-E y AIACC, inició un nuevo periodo de discrepancias, tanto dentro como fuera del Patronato, cuando estos nuevos colectivos solicitaron participar en la Junta del COAC, teniendo en cuenta que en los estatutos aparece la previsión de un aumento de representación de las entidades carnavalescas en esta Junta. El Delegado de Fiestas, Vicente Sánchez⁶³, fundamentaba la negativa a la entrada de nuevos colectivos en la Junta en la falta de consenso entre las asociaciones ya representadas; no quería que los enfrentamientos entre las asociaciones se trasladaran al seno del Patronato. Argumentaba el concejal, además, que esa entrada daría pie a tener que admitir a cualquier otra asociación que se creara, lo que podría convertir el Patronato “en un ente ingobernable”; la alternativa, indicaba, sería un replanteamiento general de la fórmula de participación en la Junta del COAC.

Mientras tanto, la mayoría del mundo del carnaval oficial asiste a estos disensos con carácter de mero espectador; a pesar de ser quienes tienen que aplicarse las normas emanadas de las Juntas, solo les queda el derecho a la crítica que, por supuesto, ejercen.

Los que venimos a este concurso, / chirigoteros o comparsistas, / pasamos nuestros malos momentos / sean quarteteros o sean coristas. / Todos luchamos por que ese día suenen tus coplas / y cuando el telón se cierre / el trabajo de esos cuatro meses / ustedes lo reconozcan. / Y saca el tipo buscando anuncios o lotería que vender / y si queremos llevá un forillo / ya no llegamos a fin de mes. / Y agüita conmigo /

63 Sánchez Reyes, *Diario de Cádiz*, 16 de junio, 2010 (web).

agüita agüita agüita. / Pero hay otro concurso, / agüita conmigo / agüita agüita agüita, / para ver quién manga más en este asunto. / El teatro es un negocio / en cuanto llega febrero / y encima hay que aguantar; / vamo a estar otro año más / pasándose esta fiesta por los huevos / un Patronato que un año me pasé / mendigando mi dinero / y encima, trágatelo, / que después soy yo el pesetero. Los que se mojan bastante (CH: P), 2011.

Y cada vez crecen más los requisitos exigibles y los requerimientos burocráticos para los participantes en el COAC hasta la actualidad, algunos de los cuales quedan reflejados en la siguiente cuarteta de popurrí:

Y mira si esto tiene gracia, / que para vení al concurso / tuvimos que hacer un curso / y diplomarno en burocracia. / Para estar en el COAC pide el Patronato / que una asociación debemos conformar, / que después Hacienda te manda sus perros / y, si tienes ingreso, hay que justificar; / así lo primero y con mucho esmero / has de rellenar el acta fundacional, / unos estatutos, la cuenta del banco / con firma del representante legal. / Te vuelve al registro de asociaciones / donde sin demora debes conseguir, / si no hay mucha gente, / que envíe a tu sede corriendo y urgente una copia del CIF. / Con los estatutos y el CIF en la mano, / con trescientos euros llena el formulario, / entrega un proyecto para el escenario / y una fotocopia de los DNI. / Ingresa el dinero y aquí el Patronato / muestra confianza, pero sin fianza no cantas aquí. / ¡Fírmalo, fírmalo, fírmalo! / Desde luego el concurso está muy distinto, / me lo habéis cambiado una barbaridad; / demasiadas normas, muchos laberintos / para nuestra fiesta de la libertad, / de la libertad, de la libertad. El reino de don Carnal (CP: Pop.), 2015.

En el sector social del carnaval ilegal no encontramos ningún tipo de estructura asociativa: la independencia absoluta de este tipo de agrupaciones es una de sus características más relevantes. Sin embargo, tras el conflicto surgido durante el cierre del Carnaval Chiquito de 2013, las agrupaciones ilegales han estado en contacto continuo mediante asambleas y a través de las redes sociales, de manera que podemos considerar este movimiento como un embrión de asociacionismo callejero compatible con la filosofía de estos grupos que, al menos, permite la rápida toma de decisiones en momentos en los que ven amenazados sus intereses; así ocurrió con la decisión de celebrar el Carnaval de Verano de 2013 –y 2014– en Puerto Real, para lo que se dotaron de una estructura capaz de negociar con el Ayuntamiento de esa localidad, contratar autobuses, etc.

3.3.2. Qué se organiza

La estructura del propio Patronato del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas y Fiestas del Carnaval de Cádiz con sus dos Juntas Ejecutivas ya nos indica los grandes campos organizativos: por una parte, el concurso y, por otra, la fiesta.

- **El Concurso Oficial de Agrupaciones**

El COAC ha llegado a convertirse en una gran maquinaria política y comercial que merece un profundo análisis desde una perspectiva distinta a la que adoptamos en este trabajo. Se da la paradoja de que una parte de los organizadores, los pertenecientes a las asociaciones incluidas en el Patronato, tienen la posibilidad de concursar –y de hecho lo hacen–, pero no todos los que concursan están representados en el Patronato, como ya hemos visto; esta situación es una fuente de anomalías y de polémicas continuas. Además, el Patronato depende económicamente del Ayuntamiento, hecho que lo supedita también a la municipalidad en otros aspectos. Por otra parte están, como también hemos expuesto, las exigencias de los medios de comunicación que, aunque no son organizadores, sí determinan en muchos casos ciertos aspectos del funcionamiento del concurso a través de sus convenios económicos. Incluso la venta de entradas para las sesiones del concurso funciona como un condicionante para el desarrollo del mismo. Por ejemplo, aunque ya se había aplicado en el concurso de 2008, desde el Reglamento del COAC 2009 se incorpora el concepto de agrupaciones “cabezas de serie” –las semifinalistas del año anterior– para un doble sorteo que permita que en todas las sesiones de las fases clasificatorias haya alguna agrupación de especial interés. En estas circunstancias, cada año se revisa y se publica el reglamento del concurso de agrupaciones.

El Reglamento del COAC⁶⁴ (Documento 9) dicta normas sobre los siguientes aspectos:

1. Define las características de las agrupaciones que pueden concursar en cada modalidad, coros, chirigotas, comparsas y cuartetos, en función, sobre todo, del número de componentes y las cuerdas de voces exigidas, del tipo de piezas que interpretarán y de los instrumentos que pueden utilizar en la interpretación de cada pieza.

64 Tomo como base para esta explicación el reglamento de 2011.

2. Determina la constitución del jurado, indicando que el presidente o presidenta⁶⁵ del mismo, que no tendrá derecho a voto, será elegido por unanimidad por los vocales de la Junta del COAC del Patronato, es decir, por los representantes de las asociaciones AACC, Ascoga y CAI, sin intervención del Ayuntamiento. La persona que lo presida designará cinco vocales por cada modalidad. Los miembros del jurado no podrán tener ningún tipo de relación con las agrupaciones que concursen –ser autores, componentes o familiares–, ni con sus patrocinadores. La composición del jurado ha de ser posteriormente ratificada por la Junta Ejecutiva del COAC al completo.
3. Indica el modo en que se desarrollará el concurso, desde los ensayos generales (a los que ya nos hemos referido en relación con las convocatorias gastronómicas), marcados desde diez días antes de la primera sesión de concurso, hasta la entrega de premios. En este ámbito, conviene destacar los siguientes aspectos:
 - Fases del concurso: Desde 2009, el COAC se desarrolla en cuatro fases: **clasificatoria**, en la que intervienen todas las agrupaciones inscritas; **cuartos de final**, fase a la que pasan un 40% de las agrupaciones, aunque desde 2011 se fijó en un máximo de cincuenta y cuatro que hubieran alcanzado una determinada puntuación mínima; **semifinales**, en las que intervendrá la mitad de las agrupaciones de cuartos siempre que hayan conseguido también una puntuación mínima⁶⁶; por último, a la **final** pasarán, como máximo, tres agrupaciones de cada una de las cuatro modalidades⁶⁷ siempre que hayan superado también un mínimo de puntuación.
 - Desarrollo de las actuaciones: Se establece que los repertorios han de ser inéditos y que la duración de la actuación completa no puede sobrepasar los treinta minutos. Hasta 2014, se limitaba también, dentro del tiempo

⁶⁵ En la edición de 2011, el jurado del COAC estuvo presidido por una mujer por primera vez en su historia.

⁶⁶ Anteriormente, en lugar de los cuartos de final, había dos vueltas de semifinales, pero constituyendo una única fase eliminatoria. El actual sistema acorta el número de días de duración del concurso.

⁶⁷ El pase de tres agrupaciones por modalidad se estableció en 2008; anteriormente, eran cuatro los grupos que podían pasar, e incluso, hasta 2006, podía haber más en alguna modalidad, si en otra no había cuatro que alcanzaran la puntuación mínima, circunstancia que no era infrecuente en los cuartetos. La extraordinaria duración de la final, a veces de casi diez horas, venía a justificar el cambio introducido en el reglamento.

total, la duración de la presentación en tres minutos y del popurrí en ocho.

- Puntuaciones y premios: Se distribuyen las puntuaciones hasta un máximo total de 100 puntos en los siguientes conceptos: presentación –excepto para los cuartetos–; tangos, pasodobles o parodias, según la modalidad; cuplés, estribillos, tipo y popurrí o, en el caso de los cuartetos, otras composiciones carnavalescas (tema libre). La distribución de puntos no es uniforme para todas las modalidades sino que tiene en cuenta aquellas composiciones que se consideran “genuinas” en una determinada modalidad –los tangos para los coros, los pasodobles para las comparsas, los cuplés para las chirigotas y las parodias para los cuartetos– para darles un mayor margen de puntuación. Se indica, además, el número de premios y accésits que pueden ser otorgados y la mecánica para su concesión.
4. Cuestiones administrativas sobre la inscripción, el representante legal de las agrupaciones, faltas y sanciones, así como el papel de la Junta Ejecutiva del COAC durante el concurso.

Pa que mi chirigota pueda cantar / con esta preciosa estampa / nos hizo Pepi Mayo este disfraz / que lleva quinientos támpax / y cuando a la farmacia fue la mujer / pa hacernos el presupuesto, / le pidió cien caja al encargado / y el gachó dijo asombrado: / “¿Pa qué coño quiere esto?”. / Ella le contestó: “Es para el disfraz de unos comparsistas, / que se lo hago yo / y para ir al Falla lo necesitan”. / Y dijo el de la farmacia / cuando le dio los quinientos támpax: / “Yo sabía que el concurso / tenía sus reglas, pero no tantas”. Támpax goyescas, comparsa fina y segura⁶⁸ (CH: C), 2001.

El COAC mueve cantidades de dinero de cierta importancia, del cual las agrupaciones –que son el elemento que permite la ganancia– solo reciben una pequeña parte. Las mayores cantidades que perciben, a través del Patronato, provienen de *Canal Sur* y *Onda Cádiz* en concepto de derechos de emisión y por la publicidad

68 La chirigota parodia en su nombre y en su tipo a la famosísima de Paco Alba *Estampas goyescas* (1973). La comparsa se considera una derivación “fina” de la chirigota, lo que permite al autor, además de utilizar la paronomasia *Estampas / Támpax*, jugar con otras asociaciones de ideas en torno a la higiene femenina en el título evocando un anuncio de compresas. Este cuplé es un excelente ejemplo de estructuración de este tipo de piezas, incluyendo un “chiste” al final de la primera parte –ambas partes se muestran separadas por doble barra– y otro como cierre de la copla; tanto en uno como en otro caso, se utiliza la ambigüedad, el «doble sentido».

estática durante sus actuaciones⁶⁹, en concreto la mitad del montante que desembolsan estos medios. No reciben nada, sin embargo, por la taquilla de las más de veinte sesiones a teatro lleno del desarrollo del concurso. A cambio se comprometen a no poder participar en otros concursos ni antes ni durante el COAC (artículo 17.7 del Reglamento de 2011 y 2014) y a ver cómo sus actuaciones se repiten una y otra vez a lo largo de las veinticuatro horas del día en las cadenas de televisión y de radio y en las aplicaciones de internet que de estas dependen, “quemando” sus repertorios antes de que las agrupaciones tengan la posibilidad de vender sus discos y sus libretos.

Y cuando se terminó el concurso de corales / le dijimos a don Bosco / ahora en Cádiz empiezan los carnavales, / nos podemos preparar / y hacemos una chirigota / con el tataratachán, / aunque como ya venimos / de un concurso de coral / en el Falla no podremos concursar; / pero sí podré cantar / en la calle

69 En 2014 se exigió por primera vez a las agrupaciones para su inscripción en el COAC un CIF, además del depósito del tradicional aval o fianza, que en esta ocasión era de 300 euros (150 para los cuartetos). Con este motivo, en algunos medios digitales se hicieron cálculos sobre cuánto dinero facturarían las agrupaciones según la fase del concurso que consiguieran alcanzar. Reproducimos aquí un artículo al respecto publicado en *Carnavaldecádiz.com* el 16-03-2014 bajo el título “Los finalistas deberían cobrar más de 12.000 euros + IVA” y firmado por la redacción de CdC.

Tras el reciente pago de Canal Sur, por el 50% de su aportación por la emisión de las dos últimas fases del COAC (90.500 euros + IVA), estamos en el camino de que las agrupaciones participantes en el Concurso de 2014 reciban su parte correspondiente a los derechos de emisión y publicidad estática.

Así tendríamos 181.000 + IVA, repartidos en 39 actuaciones (4.641 cada una de ellas), con lo que un finalista debería recibir 9.282 (dos partes), a lo que habría que añadir lo correspondiente a la publicidad estática de semifinales (¿y la de la final...?), que son 28.000 entre 27 semifinalistas (1.037 euros).

Si ahora sumamos el pase por cuartos, donde tenemos otros 28.000 de publicidad estática y 25.000 de Onda Cádiz (53.000/54=981) y lo que se reparte en preliminares, 52.000 de publicidad estática y otros 90.000 de Onda Cádiz, para preliminares (129), cantera (26) y sus finalistas (19). En conjunto 142.000 entre 174 actuaciones (816 por pase).

Resumiendo, los finalistas (4.641+4.641+1.037+981+816), deberían percibir 12.116 euros + IVA (14.660); los semifinalistas (4.641+1.037+981+816) alcanzarían los 7.475+IVA (9.045); los cuartos-finalistas quedan con 1.797 (981+816) que con el IVA correspondiente quedan en 2.174 y para los que se quedaron en preliminares y los canteranos no finalistas 816+IVA (987).

Justo el doble, 1.632 euros + IVA, para los chavales finalistas, ya que han realizado dos pases de TV, y con la publicidad estática en ambas. Por lo que deberán emitir sus facturas por un importe de 1.974 euros. Evidentemente, todo esto sin contar con los premios correspondientes y/o las actuaciones en los circuitos correspondientes.

El montante a repartir entre los participantes del pasado COAC 2013, y el de este año, sólo varía en 6.000 euros por parte de Canal Sur, y 10.000 de Onda Cádiz, sólo para los participantes de preliminares y cantera. Así que las cantidades percibidas el pasado año, deberían aproximarse a las calculadas para este.

que es mi iglesia, / mi templo, mi catedral / y el cariño tan sincero / que allí la gente me da / me alimenta más que una barra de pan. Los niños cantores de viena o de manolete (CH: Pop.), 2011.

Por otra parte, en el año 2014 (Documento 10. Fuente, AACC), en el COAC se repartió un total de 137.980 € en premios, incluyendo las tres categorías de adultos, juveniles e infantiles, de los que 95.650 € corresponden solo a la categoría de adultos. Esta última cantidad se dividió entre las veintisiete agrupaciones semifinalistas (33.900 €) y las doce finalistas que fueron seleccionadas de entre ellas (61.750 €). Además, la AACC, por su parte, convoca dentro del desarrollo del concurso oficial el premio “Coplas para Andalucía”, con una dotación de 6.000 €, y Canal Sur Radio junto con la ONCE, el premio “Aguja de Oro” al mejor tipo, de 6.011 €, además de convocar el concurso “Fermín Salvochea” para premiar las coplas más solidarias, al que se presentan en cada edición alrededor de sesenta coplas, que viene repartiendo 7.500 € en tres premios y un accésit en los últimos años. Así, por ejemplo, el coro *Los dictadores*, ganador en su modalidad en 2014, además del dinero correspondiente a derechos de retransmisión de las televisiones y publicidad estática, consiguió 7.600 € en premios oficiales del COAC, a lo que hay que sumarle la cuantía del premio “Aguja de Oro”; la comparsa *La canción de Cádiz*, también primer premio, sumó 5.200 € a los conceptos antes mencionados y a la cuantía del premio “Fermín Salvochea” que consiguió por una de sus coplas. A pesar de las cantidades que pudieran resultar, los totales generalmente no cubren los gastos de vestuario y escenografía que realizan las agrupaciones para sus actuaciones en el Falla.

Al terminar el concurso y según la repercusión que hayan conseguido en el teatro en forma de premios o de interés por parte del público y de los medios de comunicación, comienzan los contratos para algunas agrupaciones oficiales. Durante unos años las agrupaciones ganadoras del concurso tenían una cita el sábado de Carnaval para actuar en la plaza de San Francisco de Sevilla, constituyendo uno de los espectáculos centrales del Carnaval de la capital andaluza, en donde hay una gran afición al carnaval gaditano, por lo que se sabía que ese día no iban a ser vistas en los tablaos de las calles de Cádiz. Algunas agrupaciones importantes apenas permanecían en la ciudad durante la Semana de Carnaval, atendiendo contratos de otros lugares; por ejemplo, José Ramón de Castro *Ramoni*, entonces componente de la comparsa *Los comparsistas se las dan de artistas* (2009), decía en entrevista

para *Canal Sur* durante la sesión final del concurso (20-2-2009) que solo en aquella Semana de Carnaval la agrupación tenía contratados “dieciocho pases, algunos en Cádiz”.

... Ese ambiente maravilloso del sábado de Carnaval / donde vienen para visitarnos de tos los rincones millares de gentes / y al cruzarnos con ellos las agrupaciones les decimo adiós por el puente. / Si es de fuera y piensa que el sábado puede venir a escuchar carnaval, / pa que no haga el viaje / ni pague el peaje / le voy a contar / el interés turístico que va a encontrar: / dos notas con un mono de Astilleros y la boca to torcía, / con un bombo y una caja tocando batería [redobles de caja]; / si no las pandillitas, / ellos de médico y las niñas de gatitas [sonido de pito y voces que corean “esto es carnaval”]; / los hippies que vienen con sus animales / jugando con fuego y dando un porculo con unos timbales [sonido de bongos]... / O los “machupichu”... / “Venimos desde el Perú / con un amplificador / para que me escuches tú / en este bello rincón...” / Y una barbería / que es un chiringuito ahora / con dos bafle ahín de chico / que pone Raza mora⁷⁰: / “Ay Mahoma déjate de broma porque a la Moncloa te voy a llevar”. / [Redoble de caja] ¡Bienvenidos al sábado de Carnaval! [Se mezclan ahora todos los sonidos anteriores de manera estridente]. La comparsa de Momo (CP: Pop.), 2008.

Para dar un giro a la situación, en los últimos años el Ayuntamiento a través del Patronato ha venido contratando agrupaciones oficiales para que actúen en tablaos situados en plazas, como la de la Catedral, la del Palillero, etc., e incluso ha instituido desde 2009 la Gala del Carnaval, que se celebra en el teatro Falla el primer sábado de fiestas con la actuación de las agrupaciones ganadoras en las cuatro modalidades del COAC y con un circuito posterior de esas mismas agrupaciones por los tablaos.

No es de recibo que los responsables municipales de nuestro mayor escaparate permitan que sus maniqués más cotizados desaparezcan de la ciudad durante su semana grande, justo cuando nos visitan los que *pican* en el anzuelo del De Interés Turístico internacional del cartel anunciador. Últimamente se han percatado de la papeleta y nos están ofreciendo-obligando a dar la cara en varios escenarios locales, en días y horas de interés psicotrópico universal, dándonos a cambio unos cuantos euros –con la promesa de cobrarlos antes de que volvamos a cambiar de

70 Comparsa histórica de 1978, que consiguió vender una gran cantidad de cintas de casete.

moneda, por cierto—. [...] El público detecta que estamos allí casi por compromiso, como obligados. (J. C. Aragón⁷¹, 2009: 171).

- **El programa oficial de la fiesta**

Destacaremos aquí tan solo los hitos más importantes de la programación oficial, ya que las convocatorias no suelen sufrir grandes cambios de una edición a otra del Carnaval.

En un claro afán por incentivar la visita a nuestra ciudad durante su fiesta más importante, el consistorio ha vuelto a presentar el Programa Oficial de la Semana de Carnaval tres (3) días antes de que comience esta el próximo jueves 7 de febrero. [...]

Por tanto les aconsejamos que, para próximas ediciones, hagan algo todavía más rápido: cambiar las fechas, de 2013 a 2014 (por ejemplo), y pegarlo todo con el nombre de Programa Oficial 2014, igual así ganan un par de días (qué gran trabajo).

Por cierto, no se olviden de cambiar también el nombre del pregonero y Dios/a Momo, que esas cosas dan mucho el cante, y quedaría muy feo que apareciese el que no es. [...] (Redacción, *Carnavaldecadiz.com*, 5-02-2013).

La Semana de Carnaval⁷² (Documentos 11 y 12) se inicia el jueves con actos de tipo institucional, como recepciones e inauguraciones; por ejemplo, las inauguraciones del alumbrado festivo y de las carpas para los bailes de Carnaval, dispuestas por el Ayuntamiento en lugares del casco antiguo, el muelle comercial del puerto de la ciudad o el Baluarte de Candelaria generalmente. Ese primer día es sobre todo una jornada de espera para los aficionados y de preparación para las agrupaciones oficiales que intervendrán en la sesión final del COAC al día siguiente, aunque a veces también es la fecha en la que tiene lugar la final del concurso en la categoría de juveniles.

El viernes, el programa oficial tiene prácticamente una única convocatoria importante, la final del concurso del Falla, que no solo es seguida por los asistentes al teatro, sino por toda Andalucía a través de la retransmisión que de ella hacen *Canal Sur TV y Radio*, y que difunden otras emisoras provinciales y locales. Es el día central para el carnaval mediático.

71 Juan Carlos Aragón está considerado como uno de los mejores autores de comparsas y chirigotas, muy seguido sobre todo por los más jóvenes.

72 Se incluyen como ejemplos los programas de 2011 y 2014 para que puedan ser contrastados.

El sábado, el Carnaval en Cádiz se parece al de cualquier otro lugar porque los disfraces toman las calles; solo unas pocas agrupaciones callejeras se atreven a ofrecer su repertorio en medio del bullicio general con el que grupos de amigos lucen sus disfraces individuales o colectivos por las calles, sobre todo por las del casco histórico de la ciudad. Como decíamos más arriba, en los últimos años se ha dotado de otros contenidos este día intentando reconducir la situación mediante la celebración de una gala en el teatro Falla con las agrupaciones premiadas en el COAC así como actuaciones en tablaos, además del carrusel de coros de Puertatierra, pero el ambiente continúa sin ser el más propicio para escuchar coplas. Generalmente es también el sábado cuando tiene lugar el pregón de las fiestas en la plaza de San Antonio.

Se puede decir que el domingo es cuando empieza en la calle el carnaval de las coplas en toda su extensión, con actuaciones de agrupaciones en tablaos y a pie de calle y con el carrusel de coros tradicional, que precisamente se hace coincidir con la gran cabalgata que tiene lugar en Puertatierra, una cabalgata que frecuentemente sirve de motivo de mofa para las coplas.

También me contó la gente de la Tacita de Plata: / "En el Carnaval de Cádiz no vaya a perderte la cabalgata, / que es igual que la que vos tenés cerquita de allá en Brasil, / pero en vez de las mulatas y las negras / va desfilando mi suegra / bigotuda y jorobada / y la pongo en to lo alto la carroza / porque va tan horrorosa / que parece disfrazada". Araca la kana⁷³ (CP: Pop), 2007.

Todo aquel que piense que la cabalgata aquí / es igual iguá la de Brasil / está una jartá equivocado, / ¡las ganas vuestras! / En Brasil hay lujo, lentejuela y calidad / pero lo de aquí es más bajundá⁷⁴ / porque aquí a las lentejuelas / les echáis babetas⁷⁵. / Ah, pero en verdad / la de Cádiz me gusta más / porque no tengo que ir andando. / Oooh ah, yo voy montá / en la carroza de Asacar⁷⁶, / nuevo el culo de vez en cuando. As mulatas da cabalgata (CLL: Pop.), 2011.

También el lunes, que es festivo en Cádiz capital, se desarrollan carruseles de coros y circuitos de agrupaciones con la presencia de ilegales y algunas oficiales a pie de calle en las zonas cercanas a estos eventos.

73 Araca la kana es el nombre de una de las más importantes murgas de Montevideo, a la que emulaba esta agrupación.

74 Bajundad, lo bajuno.

75 "Tipo de fideo o pasta para sopa de tamaño grande. / Persona vulgar" (Payán 2005).

76 Asociación de Artesanos del Carnaval.

Durante la semana se celebran los concursos de las peñas en los tablaos dispuestos en plazas y calles, así como los circuitos de agrupaciones oficiales en tablaos municipales. El martes tiene lugar en la plaza de San Antonio el espectáculo de la quema del dios Momo. En esta misma plaza hay también a lo largo de la semana conciertos de conocidos artistas y grupos musicales.

El segundo y último fin de semana, el de Piñata, tiene como convocatorias más destacadas los carruseles de coros, comenzando por el nocturno del viernes en el barrio de La Viña –que en 2015 se hizo en horario diurno–, además de los conciertos en la plaza de San Antonio, el cierre del concurso de baile por tanguillos y celebraciones dirigidas a los niños, como la quema de la Bruja Piti.

Pero esta programación se complementa con las actividades que llevan a cabo peñas, asociaciones y otro tipo de entidades en convenio con el Ayuntamiento, (Documentos 13 y 14) como son los concursos en distintos tablaos a los que ya nos hemos referido o las convocatorias gastronómicas que jalonan la Semana de Carnaval, algunas de las cuales se celebran fuera del casco antiguo acompañadas de actuaciones carnavalescas como forma de conseguir mayor afluencia de público y, por tanto, un ambiente más festivo en los barrios extramuros.

El carnaval de las coplas no tiene fácil convivencia con el carnaval común, con la fiesta de Carnaval, a pesar de que esta constituya su marco. La propia organización, el Patronato, distingue entre el concurso y la fiesta y esta última presenta de manera paralela el carnaval de las coplas y el resto de los eventos propios de una fiesta mayor: desfiles, conciertos, fuegos artificiales. Ya es en la fiesta donde resulta necesaria la distinción desde el punto de vista organizativo entre agrupaciones oficiales y callejeras, aunque todas coincidan en la calle como hemos visto al tratar el escenario, porque las oficiales, después del COAC, siguen dependiendo de la organización de la fiesta para actuar en tablaos municipales y de peñas, mientras que las callejeras no requieren ningún tipo de organización específica, aunque para sus actuaciones aprovechen a veces las concentraciones de público consecuencia de la organización general, municipal o privada: carruseles de coros, citas en el Pópulo, etc.

Decimos que las agrupaciones ilegales no necesitan organización institucional específica, sino que constituyen esos “grupos subalternos” a los que se refiere Isidoro Moreno que se valen de fórmulas organizativas propias y alternativas; sin embargo, teniendo en cuenta que la ciudad se beneficia incluso económicamente

de su existencia, sí les convienen algunas medidas para desarrollar más adecuadamente su actividad, medidas que solo pueden ser aplicadas por el Ayuntamiento: se trata únicamente de controlar la higiene viaria mediante la instalación de servicios públicos –y la exigencia a los establecimientos de hostelería de que mantengan disponibles sus propios servicios sin cerrar el acceso con barras instaladas en la calle o fingiendo averías– y la realización de la limpieza de las calles en un horario adecuado para no entorpecer las actuaciones, que suelen extenderse hasta el amanecer; de controlar los ruidos provocados por la hostelería y otros que pudieran surgir, y de realizar y controlar cortes en el tráfico en algunas calles determinados días a determinadas horas para permitir un buen desarrollo de las actuaciones carnavalescas callejeras.

El cambio del gobierno municipal en 2015, después de veinte años de permanencia de Teófila Martínez (PP) en la alcaldía, traerá seguramente modificaciones al esquema organizativo que aquí hemos expuesto. El nuevo alcalde de Cádiz, José M^a González (PCSSP), puede comprender la problemática organizativa de la fiesta mejor que su antecesora, dado su conocimiento del mundo del carnaval por haber sido integrante de comparsas durante años, pero los juegos de intereses de los distintos sectores involucrados en la fiesta seguirán influyendo en su organización.

3.3.3. Resumen estructural

Pedro Gómez García (1990) realizó un estudio desde el campo de la Antropología cultural de las que él denominaba “ciertas fiestecillas al margen de las instituciones, que ponen de manifiesto otra clase de poder, más autónomo, y otra clase de identidad, más auténtica” (51) –en concreto, las fiestas de Los Palmitos, El Pucherico y las Cruces de Mayo, que se celebran en varios pueblos de la provincia de Granada sin ningún tipo de intervención institucional–, lo que le permitió, de manera comparada, formular una hipótesis sobre la estructura de la organización festiva en base a la cual, según los rasgos significativos que iba identificando, situaba las fiestas institucionales –las fiestas patronales, la Semana Santa, etc.– en uno de los extremos de la escala resultante, frente a las no institucionales, como aquellas “fiestecillas” a las que se refería el estudio.

Aplicando esta hipótesis estructural al Carnaval de Cádiz, podremos darnos cuenta, en primer lugar, de la gran complejidad de esta fiesta en la que aparecen,

de una u otra forma, prácticamente todos los rasgos que Gómez García va identificando y jerarquizando en su exposición; además –y sobre todo– nos ayudará a comprender mejor, por otra parte, la afirmación popular de que en Cádiz hay más de un carnaval, comprensión imprescindible para delimitar y situar adecuadamente nuestro objeto de estudio, el carnaval de las coplas. Dichos rasgos se agrupan en tres ámbitos: el económico, el político u organizativo y el ideológico o de identidad cultural; en ellos se observan distintos niveles o tipos de organización festiva, según la aparición o no de las características extraídas del estudio.

- **Ámbito económico:**

- Intercambio recíproco: cuando todos aportan y todos reciben, cada uno a su manera y según sus posibilidades. Este es el tipo de intercambio que realizan las agrupaciones callejeras con su público: la agrupación realiza el desembolso económico necesario para la ropa y el resto de los objetos que utilizan en sus actuaciones, a veces con la colaboración de algunos comerciantes que insertan un anuncio en sus libretos, y reciben dinero –“la voluntad”– del público a cambio de esos libretos o discos, o bien son invitados –la *conviá*– por los presentes a comer y a beber algo tras sus actuaciones, aunque esta costumbre está decayendo.
- Intercambio redistributivo: cuando un grupo carga con parte de los gastos pero todos se benefician gratuitamente del acto festivo. Las peñas, asociaciones y otro tipo de entidades sociales sufragan los gastos de los encuentros gastronómicos así como de los concursos de barrio durante la Semana de Carnaval con la ayuda de las subvenciones municipales (actividades en convenio); los asistentes pueden disfrutar gratuitamente de los servicios, consumiciones y eventos que se les ofrecen.
- Intercambio de mercado: las instituciones o las marcas comerciales subvencionan el acto, pero los asistentes deben pagar los servicios, las diversiones y las consumiciones en la actividad festiva. Este es el funcionamiento de las carpas municipales instaladas para los bailes de Carnaval, por ejemplo, o de la cabalgata, para la que es necesario pagar el uso de las sillas instaladas a lo largo del itinerario; pero, sobre todo, es el caso del COAC, que se sostiene económicamente con las subvenciones municipales y con el dinero de otras instituciones, sobre todo de los medios de comunicación que, a través de los

derechos de emisión o de premios como el de la “Aguja de Oro” al mejor tipo, canalizan lo que por su parte reciben de la publicidad de marcas comerciales durante las semanas en que se retransmite del concurso; además, los asistentes a estos eventos deben pagar su entrada.

- **Ámbito político u organizativo:**

- Organización igualitaria: los propios vecinos preparan, ejecutan y controlan las actividades festivas. Es el caso del carnaval de las agrupaciones callejeras; todo está preparado, realizado y controlado en tiempo, lugar o cualquier otro aspecto únicamente por los participantes de manera particular.
- Organización jerarquizada: un grupo reconocido socialmente gestiona los festejos. Nuevamente aparecen las peñas y asociaciones en este estadio intermedio organizativo, puesto que son las que se hacen cargo de toda la organización de los encuentros gastronómicos y de los concursos de barrio.
- Organización estratificada: quienes organizan y controlan lo hacen en función de su posición social o de su cargo profesional o institucional. Todas las actividades incluidas en el programa oficial de la fiesta tienen este tipo de organización, excepto aquellas que organizan peñas y entidades sociales, que ya hemos incluido en el apartado anterior y que aparecen en el programa oficial porque, como hemos visto en el ámbito económico, están subvencionadas por el Ayuntamiento. Podemos contemplar aquí la cabalgata de Carnaval, el pregón, los grandes conciertos, etc., actividades organizadas por la división específica de Fiestas del Patronato del Carnaval, que se realizan con la ayuda de profesionales de diversos tipos. En este apartado también debemos incluir el COAC, organizado por otra división distinta del Patronato, también con la colaboración de profesionales, por ejemplo, el personal técnico del teatro Falla o los artesanos del decorado, el disfraz, etc.

- **Ámbito ideológico:**

- Identidad vernácula: cuando los códigos simbólicos transmiten los intereses reales de los participantes y son ellos mismos quienes determinan las ideas y valores que se manifiestan en el acto festivo. Nadie tiene ningún tipo de influencia sobre la forma y el contenido de los mensajes que transmiten las agrupaciones callejeras, excepto sus propios componentes.

- Identidad carismática: cuando se incorporan los valores de algunos personajes distinguidos socialmente por ciertas cualidades –artísticas, deportivas, sociales, religiosas, políticas– y en quienes los demás se sienten representados por su cercanía con los intereses populares. Una parte importante de la población de Cádiz tiende a identificarse con los participantes en el COAC, buen número de los cuales –autores, cantantes, músicos– son vistos como auténticas estrellas, al mismo tiempo que mantienen su carácter de integrantes de la propia ciudadanía, lo que facilita que estos participantes sean considerados de alguna manera “la voz del pueblo”.
- Identidad burocrática o institucional: cuando los valores se cosifican como consecuencia de ser impuestos por instancias ajenas pero poderosas y por estar en manos de profesionales y de entidades especializadas. Esto es lo que ocurre con ciertas actividades festivas como la cabalgata de Carnaval, la selección del pregonero, del cartel anunciador de las fiestas o de las ninfas, esta última cargada de una ideología retrógrada que manifiesta ser la herencia de la proclamación política de reina de las fiestas de otras épocas no democráticas.

Así, concluiremos que el Carnaval como fiesta, constituido básicamente por las actividades incluidas en el programa oficial, se basa en el intercambio de mercado en el ámbito económico, está organizado de manera estratificada y persigue la manifestación de una ideología burocrática o institucional.

No podemos, en cambio, según esta hipótesis, dar una visión unitaria del carnaval de las coplas en ninguno de los ámbitos que hemos contemplado, sino que hemos de distinguir necesariamente entre el carnaval de las agrupaciones oficiales y el de las callejeras. El carnaval oficial, en lo económico, tiene como base el intercambio de mercado y participa, además, en actividades sufragadas mediante una fórmula redistributiva; también son mixtos los rasgos que lo caracterizan en el terreno organizativo: si bien el COAC cuenta con una organización de tipo estratificado, las agrupaciones que en él se presentan participan además en actividades organizadas de forma jerarquizada; en cuanto al terreno ideológico, el carnaval oficial es claro exponente de una identidad cultural carismática. Por último, el carnaval callejero apenas tiene rasgos en común con el resto de la actividad festiva, puesto que se caracteriza por basarse en el intercambio recíproco, organizarse de forma igualitaria y manifestar una identidad vernácula.

Capítulo 4

EL ÁMBITO DE LA PRODUCCIÓN

Las coplas de carnaval lo son porque se crean para ser transmitidas en un tiempo específico –el Carnaval– que determina las características comunicativas hacia las que deben orientarse. Es ese momento de la transmisión el que condiciona el proceso de la producción de las coplas, aunque sea cronológicamente posterior; sin embargo, no es el único condicionante e incluso se trata de un condicionante que, más allá del conocimiento de la cultura y la tradición de la que emana y de la experiencia que puedan tener los agentes productores, aparece conformado como un conjunto de suposiciones, de hipótesis que, de estar bien fundamentadas, se plasmarán en una serie de estrategias discursivas que pueden conducir al éxito de la comunicación, si bien nadie puede garantizarlo.

Sí que son sustanciales y susceptibles de ser conocidos y manejados con mayor seguridad en el momento de la producción, en cambio, los condicionamientos externos al proceso que hemos analizado hasta aquí: los que se contienen en la situación de comunicación y otros relativos a la organización del marco festivo. Estos aspectos externos influyen, a su vez, en la conformación y el comportamiento de la instancia emisora en el ámbito de la producción, que se regirá por ellos sin perder de vista las hipótesis que pueda formular en torno al subsiguiente proceso de transmisión.

Es ahora, por tanto, el momento de observar cómo se estructuran y cómo se comportan esas instancias emisoras en el momento de la construcción del mensaje, de la producción de las coplas, bajo los dos tipos de condicionamientos. Pero, para comprender mejor qué es y qué actividad tiene lugar en el ámbito de la producción, conviene tener en cuenta el carácter del producto que aquí se elabora.

Uno de los tópicos que se dicen sobre el carnaval, atribuido a Bartolomé Llompart (1911-1983), escritor y periodista gaditano, es que se trata de “periodismo

cantado". En la época en la que se acuñó esta expresión, durante las Fiestas Típicas, el acceso de la población gaditana –y española en general– a la información era muy limitado y las coplas contenían en muchas ocasiones auténticas noticias para quienes las escuchaban. A lo largo de la historia del carnaval, las coplas se habían referido a guerras, avances tecnológicos y acontecimientos de cualquier otro tipo cuyos detalles eran ignorados por gran parte de la población y, por tanto, por el público del carnaval, que, al mismo tiempo que se enteraba o recordaba el suceso, podía conocer la opinión que les merecía el asunto a quienes cantaban. Con la llegada de la democracia y la libertad de información, las noticias, como tales, se fueron reduciendo en las coplas y entonces lo que más interesaba a los oyentes era el punto de vista –crítico, humorístico o de alabanza– que se contenía en ellas; en esta época permaneció el tópico de "periodismo cantado", pero, junto a él, tomó fuerza la consideración del carnaval como "parlamento de coplas"¹ –dicho, claro está, en sentido figurado–, que continúa en la actualidad.

Más exactamente, el carnaval de las coplas ha sido siempre –y, si se quiere, más aún en la época actual– un auténtico «foro», es decir, una reunión en la que cada interviniente expresa sus opiniones sobre los negocios o sucesos que a todos interesan, como se hacía en la Antigüedad en la plaza pública o como puede hacerse ahora, por ejemplo, en cualquiera de los muchos que existen en las distintas redes sociales. Ignacio Sacaluga (2014) centró su tesis doctoral en su consideración del carnaval como generador de información, opinión y entretenimiento, pero también en su carácter de contrapoder por su naturaleza subversiva; su capacidad comunicativa, según este autor, se ve potenciada por la bidireccionalidad del mensaje y la retroalimentación a través del entorno de la web participativa.

Se trata, sin embargo, de un foro artístico, en el que interesan las opiniones vertidas sobre hechos que seguramente ya conocen todos los receptores, pero, principalmente, interesa la forma que adopta la expresión del punto de vista. En este ámbito, por tanto, se seleccionará un hecho cotidiano o un acontecimiento de interés general, se decidirá la valoración que merece y, lo que es más importante,

1 El autor de esta expresión fue José M^a Pemán, primer pregonero del Carnaval de Cádiz, en 1959, quien, en el acto de coronación de la reina de las Fiestas Típicas de aquel mismo año, dijo: "Vais a ser más que reina absoluta, reina constitucional de un ruidoso parlamento de coplas y tangos, fabricados con una secular receta que anota dos partes de gracia, una de melancolía y una de libertad". (Paz Pasamar, 1987: 12; tomado del *Diario de Cádiz* 1-2-1959). La frase resulta, cuando menos, curiosa en su contexto histórico.

la perspectiva desde la que se va a expresar esa valoración con las formas más adecuadas para causar un efecto determinado en el receptor. Este es el cometido que tienen las agrupaciones de carnaval.

4.1. LAS AGRUPACIONES

Las agrupaciones son el motor humano del carnaval, son el “pilar de nuestro febrero”, en palabras de Marchena Domínguez (1994). Constituyen precisamente la instancia comunicativa encargada de crear, producir y transmitir el contenido de la fiesta. En este sentido, podemos definir la agrupación carnavalesca de Cádiz como *un grupo de personas que tiene el cometido de crear e interpretar una obra musical y literaria determinada (repertorio)² que responde a un tipo en una edición concreta del Carnaval*. En una consideración simple del proceso de comunicación, podríamos decir que la agrupación es el emisor del mensaje carnavalesco, la copla; sin embargo, se trata de una instancia compleja, cuya identidad necesitamos conocer y admitir como receptores para validar el mensaje y que tiene unos cometidos que debemos definir.

La diversidad de modalidades existente requiere, en primer lugar, un repaso del catálogo de las clases de agrupaciones carnavalescas actuales. Pero, además, la agrupación está constituida por una serie de individuos con unas características sociales y unas motivaciones determinadas para hacer carnaval que condicionan la finalidad de la agrupación y que, por tanto, debemos conocer al menos en los aspectos más generales. Dentro del grupo, cada uno de esos individuos desempeña ciertas funciones y realiza una serie de tareas que permiten alcanzar el objetivo común de crear e interpretar el repertorio.

4.1.1. Tipos de agrupaciones oficiales

Las modalidades de las agrupaciones que participan en el COAC vienen definidas en el correspondiente reglamento por el número de componentes, las cuerdas de voces, el tipo de piezas que interpretarán y los instrumentos permitidos:

2 Es necesario advertir del doble uso que se hace del término “agrupación” que, además de referirse al grupo de personas, denomina también el repertorio, la obra, el espectáculo, si se quiere; por ejemplo, si hablamos de la agrupación del Tío de la Tiza de 1905, según el contexto, estaremos haciendo alusión al espectáculo *Los anticuarios* con su repertorio de coplas o al grupo que las cantaba.

- Coros: **Entre dieciocho³ y treinta y cinco cantantes** para un **mínimo de tres cuerdas de voces**, acompañados por **una orquesta de pulso y púa –guitarras, bandurrias y laúdes– de entre 5 y 10 componentes**, que no cantan. El repertorio de cada pase en el teatro debe constar de **dos tangos y dos cuplés con su estribillo** con letra y música original e inédita, precedidos de una **presentación** y seguidos de un **popurrí**, piezas en las que ya no se exige total originalidad en la música. Los cuplés podrán ser interpretados engarzados –“enchampelaos”, en término carnavalero– o no.
- Chirigotas: **Entre siete y doce componentes**, incluyendo músicos y cantantes, para los que **no se especifican voces**, con un máximo de **dos guitarras, bombo y platillos, caja y pitos** (opcionales). En su repertorio incluyen **dos pasodobles** en lugar de los tangos, pero el resto es igual que en la modalidad de coros. Tienen que interpretar los cuplés sin interrupción entre uno y otro, *enchampelaos*.
- Comparsas: **Entre diez y quince componentes** para **dos cuerdas de voces** como mínimo. Se acompañan de los mismos instrumentos que las chirigotas, pero pueden llevar hasta tres guitarras. Las piezas del **repertorio** y sus requisitos son **los mismos que para las chirigotas**.

3 Hasta 2011, los coros podían tener un mínimo de doce voces y cuatro músicos; el coro *A toda vela*, por ejemplo, rozó ese mínimo en 2004. Pero en 2008 llegó a ser finalista y tercer premio *La calle del arte*, un coro de diecisiete cantantes y cuatro músicos que tenía como característica añadida presentarse como “coro a pie”; es decir, no utilizaba montaje escénico para escalonar la formación del coro en el teatro ni cantaba en la calle sobre una batea. No era una novedad esta disposición del coro en escena, puesto que en las décadas anteriores a la Guerra Civil los coros a pie habían sido habituales e incluso contaban con una modalidad propia en los concursos –el último primer premio del que se tiene constancia había sido para *Los papanatas*, de Manuel López Cañamaque, en 1936, aunque, según Cuadrado Martínez (2006), el reglamento del concurso de 1954 todavía los mencione–; incluso un estudioso del carnaval como Javier Osuna había presentado a concurso en 2004 un coro a pie de Sevilla, *Los moracos de Triana*, que se vio como una rareza nostálgica y no consiguió pasar a semifinales. Sin embargo, el éxito obtenido por *La calle del arte*, tanto en el concurso como en la calle, hizo saltar la polémica que no había existido en los otros casos citados: unos decían que un coro tan pequeño no podía competir con los grandes por su distinta sonoridad y que, por tanto, había que elevar el número mínimo de componentes del coro en el reglamento o, en último término, recrear la antigua modalidad del coro a pie; otros achacaban este debate y las propuestas de modificación del reglamento a la indignación de algunos grandes coros habituales finalistas del concurso por haber tenido que ceder uno de los tres puestos de la final a un coro nuevo, un coro más fácil de montar por su escaso número de componentes y que amenazaba el éxito asegurado de los coros establecidos como cabezas de serie. La propuesta de cambio de reglamento no salió adelante ni en 2009 ni en 2010, pero el mínimo de dieciocho cantantes y cinco músicos –uno más en cada caso que los componentes de *La calle del arte*– por fin se incluyó en 2011, cuando ya la polémica parecía haberse enfriado.

- Cuartetos: El reglamento denomina oficialmente a esta modalidad “tríos, cuartetos y quintetos” porque puede constar de **entre tres y cinco componentes**, aunque su denominación común sea la de cuartetos, independientemente del número de sus componentes. Pueden utilizar **los instrumentos musicales que consideren oportunos**⁴ y deben interpretar **una parodia** (dramatizada, no cantada) **y cuplés** engarzados en una cantidad no especificada, a lo que se añaden **“otras composiciones carnavalescas”**, que han venido a sustituir el popurrí obligatorio y la pieza que se conoce como “tema libre”, en la que puede utilizarse de nuevo la parodia mezclada o no con partes cantadas. Las letras de todo el repertorio han de ser inéditas.

El reglamento especifica también que en la interpretación de la presentación, los estribillos de los cuplés y el popurrí de todas las modalidades puede utilizarse cualquier instrumento musical. Aclara, además, que la música de los dos tangos o los dos pasodobles y la de los dos cuplés no tienen por qué ser idénticas; sin embargo, la costumbre es que la inmensa mayoría de las agrupaciones repitan la música en ambas piezas⁵.

Las modalidades del concurso han sido definidas además en otros sentidos de manera carnavalesca en muchas ocasiones:

La chirigota es la gracia, / la comparsa es diferente, / el cuarteto es la ironía, / ¿y el coro?, / el coro son mucha gente / pa repartir⁶; / ay, que no, que no, / que ahí no salgo yo. Támpax goyescas, comparsa fina y segura (CH: Est.), 2001.

El popurrí del coro *Los niños, el musical* (2012) definía también, en este caso de forma más amplia, cada una de las modalidades del concurso representándolas en cuatro hermanos⁷:

4 Curiosamente, solo goza de libertad total para la instrumentación la menos musical de las modalidades.

5 El coro *La gaditana* (2001) presentó cuatro popurrís distintos, uno en cada uno de sus pases durante el concurso.

6 El tipo de estos chirigoteros, al que ya nos hemos referido, representaba de manera paródica que las comparsas solo están interesadas en ganar dinero. Este estribillo está inspirado en un famoso pasodoble de la comparsa *Voces negras* (1982) que comienza diciendo: *Comparsa / sentimiento es la comparsa, / la chirigota es la gracia / y el buen humor el cuarteto. / El coro / pero si se excluye el coro / yo no concibo del todo / un Carnaval al completo [...]*.

7 La división del texto en párrafos corresponde a las secciones que se dedican a cada modalidad, no representa las cuartetos del popurrí.

[...] Aquí les presentamos / a mi hermana más mayor / que le llamaban murga, / pero el nombre se cambió, / se puso **chirigota** / porque le gustaba más / y porque eso de murga / aquí en Cádiz no nos va. / Es la chirigota nuestra hermana más graciosa, / es la que al concurso con su chispa da la nota, / con sus movimientos que parece que está loca, / es la chirigota nuestra hermana más chistosa. / Si tienes el arte que a todas las cosas / le sacas un chiste pero sin querer / y si el pasacalle de la chirigota / le dice a tu mente que muevas los pies, / chirigotero tienes que ser / porque lo llevas dentro, no pienses por qué, / no tengas más dudas, decídetelo pronto / y búscate un bombo, quien toque la caja, / unos coloretos, un pito de caña / que lo tuyo es.

Este es mi hermano, el más magistral, / es el **cuarteto**, el más singular, / es de los cuatro el más perspicaz, / el más difícil pa concursar. / Es el cuarteto fantástico, / es el cuarteto humorístico, / es el cuarteto sarcástico; / aquí el cuarteto son cinco. / Si tú tienes un don en la boca / y un actor siempre quisiste ser / no lo pienses, que no te equivocas, / porque un cuarteto tú tienes que hacer.

De los cuatro hermanos es / la más coqueta y más salá, / la **comparsa** es sin pensar / la que les gusta más. / Money money money... / Todos piensan que tan solo el dinero la mueve / y es una leyenda que hay que erradicar. / Es mi hermana la más chica / sin duda la reina de nuestro concurso / money money money mo. / Por las calles de mi Cádiz / la sigue un reguero de gente / que quiere escuchar / y es que encima es la más guapa, / tan solo mirarla te enganchará. / Es mi hermana más genial / que a este teatro hace vibrar, / la comparsa en Carnaval / la reina es sin dudar. / Y es que la comparsa, / si la escuchas cuando canta / pasodobles con su garra, / en tu alma se te graba / y atrapado quedarás. / Dicen que nuestra comparsa / la reina es, la reina es, la reina es. / Si te gusta hacer cantando el contralto, / si te gusta hacer posturas vacilonas, / si eres guapo y te gusta ser el centro / y si cantas pasodobles fatalistas, / es porque eres comparsista, comparsista.

De los cuatro hermanos / dicen que este es el más viejo / porque el **coro**, cuentan, / fue el primero que aquí vieron. / Llevan como norma siempre el cumplir su ley / defendiendo al tango / porque el tango aquí es su rey. / El rey del coro es nuestro tango, / el rey de todo el carnaval, / el rey porque tan solo el tango / tan solamente en Cádiz se da. / Así que siendo nuestro el tango / es siempre el rey de todo el carnaval. / El rey del coro es nuestro tango, / siempre, siempre el rey será. / Aquí está, entra ya / es mi hermano el señorial, / el corista lista tirititrán / es el corista señorial. / Mírenlo, el mejor

/ es mi hermano el más mayor, / el corista lista tirititrán / es de los cuatro el más mayor. / Si te gusta cantar en alto / y la manzanilla te gusta tanto, / si te mueres por la bandurria, / por la guitarra o por el tango, / si te encanta cantar de bajo, no te resistas, / seguro que eres corista, / seguro que eres corista. / Cádiz, Cádiz, / Cádiz se marcha el coro, / Cádiz, Cádiz, / el coro que es mi pasión.

Ya ven / cuatro hermanos de este sur / y que tienen en común / que su musa es la Caleta / y que en la misma sangre llevarán / la afición por actuar / que les corre por las venas, / la sangre de su madre que es la mar / y su padre que es el sol / que los crían con su gracia, / son cuatro hermanos que suelen venir / pa que te puedas divertir / aquí en su casa que es el Falla, / los cuatro que cargados de ilusión / te entregan siempre el corazón / y que tu aplauso es su esperanza. [...]

Como vemos en este popurrí, las condiciones contenidas en el reglamento del concurso no son las únicas que definen las modalidades; hay otros rasgos internos que, relacionados con los anteriores, debemos tener en cuenta para conocer quién emite el mensaje carnavalesco. Tenemos que referirnos, además, a algunos detalles reglamentarios que necesitan explicación.

• Coros

Los coros son la modalidad más antigua del carnaval, surgidos de las murgas primitivas que aún podemos encontrar en muchos otros Carnavales; son los que dieron originalidad al género diferenciándolo de cualquier otra variedad musical andaluza, sobre todo del flamenco, por su polifonía. Solís (1966) dice de ellos que son más serios, comparándolos con la chirigota y la comparsa –modalidad recién surgida en el momento en el que este autor escribe–, y los caracteriza por el uso de carroza o batea frente a las otras agrupaciones, que recorren la ciudad a pie. Pero posiblemente el rasgo que mejor distingue a los coros de las agrupaciones de cualquier otra modalidad es el hecho de ser los depositarios del tango, la pieza musical carnavalesca genuinamente gaditana. Esta responsabilidad tradicional ha marcado su evolución y su carácter más local que el de las chirigotas y las comparsas.

Los coros tienen una evolución mucho más lenta que las demás modalidades. Fueron el centro del carnaval durante los primeros años de las Fiestas Típicas y esa parte de su historia lastra de alguna manera su posibilidad de cambio y adaptación

a las nuevas realidades sociales y a los gustos actuales. Así lo explica Francisco Javier Sevilla Pecci (en correo electrónico privado, 15-6-2013):

Por su formato de agrupación, de disfraz, de música folklórica muy similar a la copla española y por las letras cantadas en esos años 50, de piropos y de exaltación de los valores españoles, era la agrupación más cómoda para el régimen y la que se potenció desde el poder precisamente por su poca capacidad de "molestar". [...] Los Dedócratas incorporan por primera vez a la clase media-alta al Carnaval... [...] . El coro, después de esto, se convierte en una agrupación "conservadora". Y así, el papel transgresor, rebelde y sinvergüenza se lo queda la chirigota. La comparsa adquiere ese punto de "artista", tan necesario por otro lado; ese punto de guapos, de letras, hirientes pero bien dichas y esos tipos de lentejuelas y brillo. Y el coro... pues se queda evolucionando mucho más lentamente, fiel a su carácter conservador. Aquí, y creo que esto es importante reiterarlo, canta gente que en su gran mayoría están bien situados en la sociedad. Incluso alguno de los punteros (coro de La Salle Viña), viven muy relacionados con los estamentos eclesiásticos de la ciudad. Por tanto, y por razones obvias, eran agrupaciones muy poco dadas a la transgresión y a la rebeldía; eso quedaba para la "chusma chirigotera". Ese concepto de clase social relacionado con la modalidad subsiste por desgracia todavía en muchos de los coristas actuales, (evidentemente más en los más veteranos). Pero afortunadamente, esto va cambiando.

Se trata de la modalidad que mayores dificultades presenta en su formación por el número de participantes mínimo exigido, por su estructuración en tres cuerdas de voces y por el requisito de acompañarse de una orquesta de pulso y púa. En su sonoridad especial, además de la instrumentación, influye sobre todo la inserción de los bajos, casi siempre en un contrapunto, a la manera de un canon enigmático en el que los cantantes repiten el final de una frase musical ensamblándola con el inicio de la siguiente cantada por las demás voces; igual que la decoración árabe muestra el miedo al vacío, da la sensación de que esta fórmula está condicionada por el "miedo al silencio". Además, en los últimos años, se han incorporado a los coros los contraltos, seguramente por influencia de las comparsas, aunque la utilización de estas voces es ocasional y no podemos considerarla característica de la modalidad. También la ausencia de instrumentos de percusión y la participación de bandurrias y laúdes, además de guitarras, colaboran en el peculiar sonido de este tipo de agrupaciones. Las falsetas previas a los tangos son, sobre todo, el gran momento de lucimiento de la orquesta y algunas de ellas son muy esperadas por

el público cada año por ser auténticos preludios de gran calidad, como las de los coros de Manolo Guimerá⁸, por ejemplo.

Como apunta Müller (2003), los coros cada vez cantan mejor; *Los dedócratas* (1977) fueron criticados en su momento por cuidar más el canto y ampliar la polifonía en relación con los coros de décadas anteriores, sin embargo aquel coro ha quedado muy superado en todos los sentidos por los actuales, en los que la dirección musical cobra mayor importancia cada año. Comparando con las grabaciones de los años 50 y 60, observa Müller que “se ha pasado de una voz forzada de excesivo timbre nasal, a otra donde se cuida más la emisión, la respiración, la conjunción, la vocalización, los matices y la afinación. También se atiende más a la armonía, la intervención instrumental, etc.” (201).

La armonización característica de los coros gaditanos –la primera sensación que reciben los oídos acostumbrados a las corales clásicas es que en los coros de carnaval los cantantes “gritan” porque utilizan la voz en su máxima amplitud, incluso en los pianísimos– puede provenir de las condiciones ambientales en las que cantan en los carruseles, rodeados de gente en actitud festiva, comiendo y bebiendo, por lo que necesitan mayor potencia de emisión de la voz, un volumen más alto para hacerse escuchar. Para cantar en condiciones parecidas, los componentes de las murgas uruguayas, con lejana raíz en el Carnaval gaditano, suelen torcer la boca de manera característica para emitir la voz con la máxima impostación y, de esta forma, ganar volumen. Los coros, que se consideran la modalidad oficial más callejera por su presencia pública en los carruseles, no varían, sin embargo, su característica forma de cantar cuando actúan en el teatro.

En los últimos veinticinco años, en concreto desde 1989, solo cuatro coros –entiéndase en este caso agrupaciones dependientes de un autor, una peña o una asociación– han conseguido primeros premios en el COAC; pero, teniendo en cuenta que uno de ellos, el Coro de La Viña, alcanzó en 1997 su último primer premio con *El habla de Cádiz*, podemos decir que, desde entonces, tan solo tres se han turnado en alzarse con el máximo galardón: el coro de Julio Pardo, el del Cañón o de Faly Pastrana y el Coro de los Niños o de Nandi Migueles. Las dificultades que

8 Manuel Guimerá es profesor de Lenguaje Musical y de Historia de la Guitarra Flamenca de Acompañamiento en el Conservatorio Profesional de Danza “Maribel Gallardo”, de Cádiz, y fue director del Conservatorio de Jerez.

entraña la formación de una agrupación de estas características suponen además un obstáculo para su contratación fuera del tiempo de Carnaval por resultar mucho más cara que cualquier otro tipo de agrupación; por tanto, no es previsible que esta modalidad se “comercialice” ni en sus formas ni en sus contenidos, pero sí que atienda a otros condicionamientos, como son los premios diversos a los que puede optar. A pesar de todo ello, el número de coros continúa creciendo en los últimos años: en 2012, por ejemplo, se presentaron quince coros al COAC –doce de Cádiz capital, dos de otras localidades de la provincia, Chiclana y San Fernando, y uno de Sevilla–; en 2013, hubo un coro más –catorce de Cádiz, uno de Chiclana y el coro de Sevilla–, y en 2014 llegó el total a dieciocho coros –dieciséis de Cádiz, a los que se suman el de Chiclana y el de Sevilla–. Este crecimiento, sin embargo, es motivo de prevención por parte de algunos autores por la forma de interesarse y la dedicación que consideran que tienen ciertos coristas.

Bienvenido a todos los nuevos coristas / bienvenido al mundo que no reparate una perra chica. / Diecisiete coros puede ser tal vez genial, / bienvenido a todos, / pero recordad / que adorar al tango es lo más sagrado del carnaval. / Y que mi tango no admite a quien venga / de comparsista fracasao, / ni quiere chirigotero de poca gracia y que esté quemao. / Aquí se admite a quien quiere a los coros / con cariño duradero, / y el oportunista / que aquí busca un premio / ese ni es corista, / ni quiere al tango, ni es compañero. / Que ser corista en el Falla, en la calle / subió a una carroza pa toa la vía / es acabar casi sin garganta / de un mano a mano con Los Niños, con La Viña / y nunca sentirse artista / superior que un tractorista / que ya es amigo y que paró en la misma esquina. / Si eso es lo que sientes, / te doy de nuevo la bienvenida, / si no, deja que te diga / que aquí tú ya estás sobrando, / que en los Carnavales no hacen falta diecisiete, / que antes fuimos cuatro gatos / y hace muchos años que a nuestro Cai no le falta un tango. Cuando yo me pele (CO: T), 2009.

• Chirigotas

Cuando se habla del Carnaval de Cádiz fuera de Andalucía, en general se piensa en las chirigotas prácticamente como única modalidad. Estas agrupaciones puede decirse que constituyen la insignia universal del carnaval de las coplas.

La chirigota es la modalidad más sencilla, lo que no quiere decir que sea de factura fácil; decimos que es la más sencilla porque no está obligada a la polifonía y porque no se le exige una compleja instrumentación. Sin embargo, la chirigota se

caracteriza por el humor cantado y fundir el humor con la música entraña grandes dificultades, no hay más que hacer un ligero repaso de la historia de la música para darse cuenta de ello. La pieza más característica del repertorio de las chirigotas es el cuplé que, desde su origen, es una pieza humorística común a todas las modalidades; sin embargo actualmente algunas chirigotas presentan sus pasodobles también en clave de humor.

Aunque el reglamento del COAC no especifique voces para este tipo de agrupación y la voz única sea la más tradicional, acompañada en algunos momentos por la “segunda natural” o voz colateral, la polifonía irrumpió en la modalidad ya hace décadas y está presente, sobre todo, en muchos pasodobles para reforzar determinados momentos de la pieza; incluso los contraltos han encontrado su lugar también en la chirigota difuminando, en algunos casos, sus límites con la comparsa. Las melodías cuidadas han sustituido, además, desde los últimos años de las Fiestas Típicas los añejos soniquetes chirigoteros, por lo que podemos encontrar en los repertorios piezas de gran calidad musical y vocal.

La chirigota se originó por la necesidad de expresión carnavalesca de personas que no tenían formación musical y, en la mayoría de los casos, tampoco de otro tipo. Los instrumentos se reducían a los de percusión –caja y bombo–, a los que más tarde, ya en los años sesenta del pasado siglo, se unió el más popular de los instrumentos andaluces, la guitarra. Como si resumieran esta evolución histórica en su propia trayectoria, Francisco Javier y David Márquez, los hermanos Carapapa, crearon cuatro chirigotas en años consecutivos –*Lo que quedó de la banda del tío Perete* (1995), *El rey Mauricio y sus fenicios* (1996), *Blancanieves y los siete enanitos* (1997) y *Los extraterrestres* (1998)– con tan solo siete u ocho componentes y acompañadas a la manera primitiva en los pasodobles y cuplés solo por bombo y caja, consiguiendo de esta manera un estilo añejo que, paradójicamente, resultó muy innovador en su momento; a partir de 1999, con *Los hijos del lama*, incorporaron guitarras y, en 2006, estos autores comenzaron a escribir comparsas. A una de aquellas agrupaciones de corte añejo corresponde el siguiente pasodoble dedicado al bombo:

*Al entrar todos los día en el ensayo / y encontrarte siempre allí en un rincón
del local, / de ti yo me siento más enamorado / por día que pasa, no lo puedo
aguantar. / Siendo tu bombista me siento orgulloso / y al mirarte siempre
empiezo a recordar / cuántas veces con el bombo de mi pare, / solo, me he*

*puesto a tocar un pasacalle / y de la emoción me he puesto hasta a temblar,
/ y al colgarte sobre mí, todavía puedo sentir / que el corazón desde adentro
se me sale. / Quién fuera, ay, quién fuera / aquel mazo de maera, / para estar
siempre a tu vera / y acariciar tu pellejo cuando un pasodoble suena. / Ay,
quién pudiera, quién pudiera ser platillo / para acompañá el sonío / que sale
de tus adentros y me vuelve loco perdío. / Qué importa que no tengas cuerpo
de mujer⁹, / qué importa que de ti no salgan melodías / qué importa si de ti
no hay solistas, / si tú para siempre serás / patriarca del compás / y el amor de
todos los bombistas. El rey Mauricio y sus fenicios (CH: P) 1996.*

Si bien puede ser usado en cualquier modalidad, el otro instrumento característico de las chirigotas –que en principio se utilizaba para dar el tono de entrada, pero que actualmente se puede considerar por su uso como un auténtico instrumento orquestal–, es el mirlitón, kazoo o simplemente «pito», como se le denomina en Cádiz. Es originalmente una caña hueca con un agujero en su pared tapado por una membrana o por un papel fino, generalmente un papel de fumar, que vibra, no soplando como se puede suponer, sino a impulsos de la voz. El original pito de caña aún puede verse en algunas chirigotas o comparsas, como la comparsa *Los tropicales* (2002), pero los actuales suelen ser de madera, plástico o metal.

*Quiero rendir homenaje / a lo más sublime que pueda existir / a mi güiro¹⁰
de pasta / con su plastiquito de Chesterfil. / Ahora to el mundo le canta / al
pito de caña más tradicional, / yo no te tradiciono¹¹, / la caña no tiene tu plas-
ticidad. / Pito, quién me puede comparar / el PVC que está de moda / con
un palo de barrer, / uséase, con una escoba. / Tu no llores, picha mía, / que
después te quedas ronco. / Con tu tuerca y tu tornillo / de aluminio o bien de
plomo, / y el otro, un cacho de caña, / que no es ni caña de lomo. / No te via
tradicionar, / la caña para Quiñones¹² / que yo prefiero llevar / un pito como el
que usan / las buenas agrupaciones. Mano negra (CH: P), 1998¹³.*

9 Alusión al famoso pasodoble de Paco Alba para *Estampas goyescas* (1973) que comenzaba diciendo: *La guitarra española es un bello instrumento / que tiene semejanza con una mujer...*

10 Erróneamente, Solís (1966: 8) denominaba “güiro” –que es un instrumento de percusión, raspador concretamente– al pito de carnaval y esa denominación se extendió durante años entre los carnavaleseros, aunque ya ha caído en desuso.

11 La chirigota juega en dos ocasiones en esta copla con la paronomasia entre “traición” y “tradición” al referirse a este instrumento tradicional.

12 Joaquín Quiñones, autor de comparsas, al que muchas coplas en aquellos años “daban caña” por el tono trágico de sus pasodobles. Obsérvese, además, que la chirigota aprovecha para decir, mediante esta alusión, que no considera buenas las agrupaciones de este autor.

13 Tomada del blog de David Pernudo y José M^a Barroso, *Libreto de carnaval*.

El hecho de que algunas agrupaciones, a veces con deseo de innovar, dejaran de lado el pito en sus actuaciones, dio lugar a críticas que situaban este instrumento en el centro de las tradiciones carnalescas gaditanas.

Siempre pensé que por Cai / el que viniera a entregarse / iba a cumplir con las normas / de las tradiciones de los Carnavales. / Algunos se han empeñado / en no utilizar el pito / y no se están dando cuenta / que el pito en la fiesta es lo más castizo. / Y es que a nuestros Carnavales / intentan modificarlo / autores profesionales / que se creen alguien / pa modernizarnos; / vaya modernizaciones / cuando están matando / nuestras tradiciones. / De verdad no puedo soportar / que quieran anular, / mire usted, el pito de caña. / Me imagino qué podría pasar / en nuestro carnaval / si aún viviera Paco Alba. / ¿Qué diría Agüillo, el cuartetero?, / ¿qué diría el mismo Cañamaque? / Les dirían toda la verdad: / escribid, vení a cantar, / no inventar más disparates. / ¿Qué dirá Fletilla desde el Cielo (sonido de pitos) / del pito chirigotero?, / ¡que to el que viene a Cadi a visitar / se comprará un pito de Carnaval! Ballet Clásico Rumano (con bulto incluido) (CH: P), 2000.

A mediados de los años 80 del pasado siglo comenzó el germen de las chirigotas actuales con las que entonces se denominaron "de nueva ola", que cambiaron varios aspectos de aquellas otras que habían marcado el camino en años anteriores, como las del Carota, Fletilla o el Chimenea. Según destaca Peinado Martínez (2001; Actas, 2003) al hacer un repaso de las agrupaciones interpretadas por el grupo de José Luis Ballesteros el Love, la musicalidad y el ritmo más pausado en estas nuevas chirigotas hizo que se cuidara la vocalización y se ganara en teatralidad, sin perder los signos de identidad de este tipo de agrupaciones.

Desde algún tiempo a esta parte / no paramos de escuchar / de que nuestra chirigota / el estilo ha de cambiar. / Dicen que estamos anticuados, / que debemos renovar, / que ahora hay que ser vanguardista, / postmoderno, realista, / no sé cuántas cosas más. / Les pido que me perdonen, / hago lo que yo he mamao / desde chico en carnaval. / A mí me enseñaron / solo pa cantar, canta y cantar / un buen pasodoble chirigotero, / esos pasodobles / que cuando se cantan con su compás / te puedo jurar que tiembla hasta el cielo. / Pero nadie piense / que estoy criticando la nueva ola / ni a los que les gustan / toda esas modas, / es que yo no cambio / el ritmo del tres por cuatro, / que no lo cambio, / y aunque fracase / yo seguiré por razón de ser / con mi chirigota. Bien nos diste coba¹⁴, Cristoba (CH: P), 1992.

14 Dar coba es mentir, engañar.

La agrupación que cantaba este pasodoble, con el tipo de nativos americanos recién descubiertos por Colón, consiguió entonces el segundo premio, quedando precisamente por detrás de Los Borrachos (*El que la lleva la entiende*), la chirigota que marcó un cambio absoluto en la concepción de esta modalidad. La presencia vacilante e interpretativa de Los Borrachos en el escenario, además del humor corrosivo de sus letras, contrastaba enormemente con la de aquellos indios de actitud clásica chirigotera que merecieron el segundo premio. La evolución general que se inició entonces tuvo uno de sus picos en cuanto a la teatralidad en 1996, cuando precisamente el grupo del Love, al que se refiere Peinado, consiguió el primer premio del COAC con *Una chirigota con clase*, representando a unos niños traviesos dentro de un aula con su profesor al frente y cantando todo su repertorio sentados en grandes pupitres sobre los que hacían percusión en algunos momentos de los pasodobles con la ayuda de sus útiles escolares. Antes de comenzar la actuación de esta chirigota en la final, los comentaristas de *Canal Sur TV* advertían que iban a comentar poco en aquella ocasión porque la agrupación desarrollaba auténticos *sketches* entre copla y copla del repertorio. Pero ese mismo año también consiguieron llegar a la final *Las Marujas* –tercer premio–, una de las agrupaciones más recordadas de José Luis García Cossío *Selu*, en la que ya se mostraba la definición del personaje como una de las características más destacables de las creaciones de este autor. Las chirigotas con movimientos mecánicos al compás de la música adornados con algún que otro saltito habían pasado definitivamente a la historia.

El número de chirigotas oficiales de Cádiz capital que se presentan al COAC está descendiendo en los últimos años –veintiocho en 2012, veintiséis en 2013 y veintidós en 2014–, mientras crece o se mantiene el de las procedentes de la provincia, que pasaron de ser nueve en 2012 a trece en los dos años siguientes. Si observamos las chirigotas que tienen su origen en distintos puntos del resto de Andalucía, en los tres años citados se han reducido a la mitad, de dieciocho en 2012 a nueve en 2014. También van a concursar al Falla algunas chirigotas de fuera de Andalucía desde lugares en los que el carnaval gaditano tiene influencia desde hace décadas y su imitación se incluye como un elemento más de su propia fiesta de Carnaval; podría decirse que es la única modalidad en la que concursan agrupaciones no andaluzas, ya que en otras la participación es excepcional, seguramente por ese carácter emblemático de las chirigotas al que nos referíamos antes y por el desconocimiento o la falta de interés subsiguiente en otros puntos de la geografía española en cuanto al resto de las modalidades carnavalescas gaditanas. Suelen ser

participaciones ocasionales de agrupaciones de la provincia de Badajoz, de la de Ciudad Real o de Murcia, aunque alguna lleva camino de convertirse en tradición, como la de la murga *Fragile*, de Santoña (Cantabria), que debutó en el COAC en 2010 bajo el nombre *Los que vienen a tirar del carro* con formato de chirigota¹⁵ y, excepto en 2013, ha seguido presentándose a concurso. Estas chirigotas no suelen alcanzar el éxito deseado y se quedan en la fase clasificatoria, a veces no por falta de calidad, sino porque es muy diferente el tipo de humor que imprimen en sus coplas del que gusta en Cádiz, además de que posiblemente sea cierta la creencia popular de que en Cádiz es muy difícil hacer reír.

Se da el caso aparentemente paradójico de que una chirigota inscrita como procedente de San Sebastián consiguió el segundo premio del COAC en 2014. Se trataba, sin embargo, de una agrupación gaditana que, como procedimiento para dar mayor credibilidad al tipo que representaban y para crear expectativas en el público, buscó un representante legal para hacer la inscripción desde Guipúzcoa. Bajo el nombre *Lo siento, Patxi, pero no todo el mundo puede ser de Euskadi* –parafraseando el dicho “lo siento, picha, pero no tol mundo puede ser de Cadi” que, por ejemplo, encontramos plasmado en miles de camisetas–, se presentaron como un grupo de vascos que se atrevían a participar en el concurso, como esas otras chirigotas foráneas a las que nos hemos referido más arriba. Ellos, lógicamente, jugaban con la ventaja de tener la perspectiva gaditana sobre este tipo de agrupaciones y supieron explotarla a lo largo de los cuatro pases del concurso, convirtiendo en cómicos los errores y el desconocimiento que sobre la cultura gaditana en general y la carnavalesca en particular manifiestan los grupos de fuera de Andalucía.

• Comparsas

En los años de la Dictadura, durante las Fiestas Típicas, las agrupaciones se encontraban muy limitadas por la censura en cuanto a los contenidos de las coplas: los piropos a la ciudad, sus rincones y sus mujeres y las bromas sobre algún acontecimiento destacado eran los centros de interés principales permitidos por la

¹⁵ Esta murga mixta, que entonces contaba ya con veinte años de existencia en el Carnaval de Santoña, suele llevar repertorios estructurados siguiendo la pauta de las chirigotas oficiales gaditanas, pero para poder concursar en Cádiz tuvo que reducir el número de sus componentes habituales de veinte a los doce reglamentarios, prescindiendo, entre otros, de las mujeres.


autoridad. En una situación así, la innovación solo podía darse en dos terrenos: uno, intentar decir algo más en las letras disimulándolo mediante el doble sentido, lo que no siempre daba el resultado esperado a pesar del agudo ingenio gaditano y quedaba tachado por el lápiz censor; el otro terreno era la posibilidad de trabajar las formas buscando nuevos caminos o refinando los ya existentes. Fue la innovación formal lo que permitió la aparición de la comparsa y las circunstancias de su nacimiento definieron sus características.

El surgimiento de las agrupaciones originales de Paco Alba¹⁶ fue determinante dentro de esa innovación formal. Paco Alba tenía nociones de solfeo y tocaba el clarinete; esos conocimientos musicales resultan poco habituales entre los autores de carnaval incluso en la actualidad. Pero, además, el Brujo era un gran lector y tenía una sensibilidad poética y estética muy desarrollada, según puede observarse en sus letras y en sus tipos. Las agrupaciones de este autor, la primera de 1953, crearon auténticos problemas en los jurados del concurso durante años porque, aunque se inscribían como chirigotas, eran manifiestas las diferencias que presentaban con respecto al resto de las agrupaciones de esta modalidad. Así, en 1957 se le concede a *Los sarracenos* un “primer premio especial” como fórmula para no hurtar otro primer premio a una chirigota más al uso; después de un primer premio homologado en la siguiente edición del concurso a *Los Julianes*, nuevamente en 1959 el jurado le otorga un premio especial a *Las huestes de don Nuño*, agrupación inspirada en la obra teatral *La venganza de don Mendo* (1918), del autor gaditano de El Puerto de Santa María Pedro Muñoz Seca. En 1960, la organización del concurso decide instituir la modalidad de comparsas para acabar con la situación y, lógicamente, el primer premio lo consigue en esa ocasión una de las más refinadas agrupaciones de Paco Alba, *Los pajeros*.

Los pajeros fueron contratados entonces en el teatro Reina Victoria de Madrid durante seis meses para las representaciones de la obra teatral de José M^a Pemán *La viudita naviera* y, posteriormente, para la película que, basada en ella, dirigió Luis Marquina (1961), en la que podemos ver al propio Paco Alba integrado en su agrupación. La relación de Pemán con Paco Alba fue continua desde estos años hasta la muerte del comparsista y se basaba en una admiración mutua. “Ojalá su-

16 Para conocer la biografía y las agrupaciones de este autor, consultar López Prats, J. (1997) y también López Prats, J., Mariscal Carlos, E. y Vázquez Aragón, J. (2000).

quiera hacer yo eso”, decía Pemán al escuchar algunas letras de Paco Alba¹⁷. A pesar de su falta de preparación académica, el valor lírico de las coplas de este autor era manifiesto. Valga como ejemplo uno de sus pasodobles más populares:

No es que la luna tenga luz de plata / como nos dicen algunos poetas, / es que de noche se baña en las aguas / de nuestra típica y bella Caleta / y en los reflejos de su verde nácar / moja y empapa su gran pandereta, / y con la luz que a Cádiz le arrebató / luego ilumina al resto del planeta. / Que no nos digan, pues, esos rapsodas / que de la luna la plata salió / porque de plata son todas las olas / que mi caracola tiene alrededor. / Póngase usted en la Alameda / una noche a contemplar / esos millones de estrellas / que se enjuagan en el mar / y comprobará / la claridad y hermosura / que han querido desmentir / y que no es literatura, / es plata pura, / y hasta el sol viene a morir. Los fígaros (CP: P), 1964. (Sonido 1)¹⁸.

Recordemos que las diferencias entre la chirigota y la comparsa que marca el reglamento del COAC se limitan al número de componentes y guitarras así como a la exigencia de un mínimo de dos cuerdas de voces en esta última modalidad. Las diferencias que encontraban los jurados entre las agrupaciones de Paco Alba y las chirigotas tradicionales, sin embargo, estaban, según López Prats (1997), en el vestuario de la agrupación, muy cuidado, en la perfecta vocalización de los cantantes y en la belleza de las coplas, letra y música. Uno de los intereses que mostraba también Paco Alba de manera muy marcada era ajustar las letras al tipo, no solo en el popurrí, también en los pasodobles y los cuplés, además de realzarlo con todos los procedimientos posibles. Manuel Moreno Pavón, el *Moreno*, componente habitual de las comparsas de Paco Alba, relataba en un documental para televisión¹⁹ cómo *Los corrusquillos gaditanos* (1963), con el tipo de vendedores de barquillos, habían inundado el teatro de olor a canela gracias a un procedimiento ideado por un admirador de la comparsa que era farmacéutico.

17 Documental sobre la biografía de Paco Alba dirigido por Paco Cervantes dentro de la serie *Retratos*, sobre andaluces ilustres, emitida por Canal Sur TV entre 1994 y 1997.

18 Audio extraído de la actuación en el teatro Falla, durante la final del COAC el 24 de febrero de 1995, de la Antología de Paco Alba, grupo formado por algunos de los antiguos componentes habituales de las comparsas del Brujo; se conmemoraba el vigésimo aniversario del fallecimiento del autor. Aunque el sonido no es muy bueno, además de apreciarse la sencillez de la copla y de la interpretación, se puede escuchar en ella, como si se tratara de una reverberación, al público del teatro acompañando en el canto a la agrupación.

19 Op. cit.

La comparsa pronto empezó a ser comprendida y admirada fuera de Cádiz e incluso fuera de Andalucía, no ya como una modalidad carnavalesca sino como una variedad de teatro musical, gracias a la divulgación que de ella hicieron las agrupaciones de Paco Alba y, poco después, de Enrique Villegas con sus Beatles de Cádiz o, más propiamente, *Los escarabajos trillizos* (1965) que, por cierto, a pesar de la fama que cosecharon después durante años por todo el territorio nacional con sus discos, su participación en películas y en otro tipo de espectáculos, en el COAC habían tenido que conformarse con un segundo premio detrás de una de las grandes obras de Paco Alba, *Los hombres del mar*, a la que pertenece el pasodoble al Vaporcito. A partir de mediados de los años 60 del pasado siglo, la ciudad de Cádiz empezó a poblarse de comparsistas que habían conocido el estrellato fuera de los límites del Carnaval y que, aunque fueron regresando a sus trabajos habituales, también fueron pasando esa sensación de padres a hijos. Este es uno de los motivos originales por los que, socialmente, los comparsistas suelen considerarse "artistas" en contraste con la actitud más humilde de los componentes de agrupaciones de otras modalidades.

Los comparsistas se las dan de artistas / y no saben bien adónde van, / se emborrachan, se tiran, se agachan / y se vuelven locos. / Los comparsistas se las dan de artistas... / Pero cuando mi comparsa, camino del Falla, / se puso de parto / al pasar por el arco de San Rafael, / hasta mi hermano dejó de mirar porque vio / que para mí el carnaval era el punto y final, / era como la piel. / Y como un castigo, / que es un premio a mi locura, / hice de mi vida un mar de música / y de caras con pintura. / Y la leyenda, / por más negra que haya sido, / los tontos que se la inventan / es que nunca la han vivido. / Y aunque digan que yo voy dándomelas de artista, / mañana en todo el barrio hablarán de mí / y estarán todos de acuerdo / en que los comparsistas nos hacen sentir, / las emociones más grandes de los gaditanos, / porque cuando las cantamos, igual que un cañón, / nos sale el corazón solo por la garganta, / y la mitad del alma fundía en las manos. Los comparsistas se las dan de artistas (CP: P), 2009.

Los sentimientos, las emociones, expresados generalmente de forma lírica, definieron la comparsa, además de la elegancia en las formas y en los tipos. Pero este planteamiento básico, sencillo en su origen, se fue haciendo cada vez más complejo en cuanto a la concepción de los tipos, que pasaron en muchos casos de alusiones realistas cotidianas, históricas o de tipo folclórico a otras llenas de fantasía, sobre todo en los años 80 –*Robots* (1983), *Quince piedras* (1984) o *A fuego vivo* (1987)–

pero con continuación hasta la actualidad. Al mismo tiempo, la sofisticación en lo que se refiere a la armonización y a la inclusión de voces que ampliaban la polifonía se fue generalizando en la modalidad; poco a poco, los contraltos se convirtieron en elemento central de las comparsas y la ruptura del fraseo común de la agrupación por voces que destacan por sus características individuales llegó a hacerse general en este tipo de grupos.

Las grandes voces del carnaval, con escasas excepciones, se han ido concentrando en la comparsa; muchos jóvenes se han acercado a esta modalidad con la intención de aprender y practicar técnicas vocales que, en algunos casos, han querido utilizar después para abrirse camino en el mundo de la música popular comercial. Algunas de las grandes comparsas, ya lejos de aquel origen de grupo de amigos, disponen incluso de "ojeadores" que seleccionan músicos y, sobre todo, cantantes concretos que están en otras agrupaciones o a los que conocen de pases de antologías veraniegas para proponerlos cuando son necesarios. Estos jóvenes comparsistas sueñan con formar parte de comparsas famosas y estas, a su vez, cada vez apuestan más por el virtuosismo.

En 2004 y, con el expresivo nombre de *Paco, baja, aunque sea en pijama* adaptación humorística de la frase tantas veces oída en círculos carnavalescos sobre que si Paco Alba volviera y conociera las comparsas actuales no les daría su visto bueno, llegó a la final del COAC una comparsa con el tipo de viejos arlequines y con músicas y armonizaciones sencillas que reivindicaba precisamente esa sencillez de las clásicas frente a la complejidad y sofisticación de las comparsas contemporáneas. Otras agrupaciones, como por ejemplo *El Gavilán* (2013), han puesto en escena, con su estilo, sus tipos, letras y músicas, esa añoranza del clásico sonido comparsista. Pero la evolución hacia lo complicado y espectacular no se ha detenido por ello, aunque en el COAC de 2015 se cantaran un buen número de coplas críticas con el punto al que ha llegado esta evolución y reclamaran también una vuelta a la sencillez original.

La tendencia en el número de comparsas que se presentan al COAC es a mantenerse constante o, incluso, a aumentar ligeramente. En los años que nos están sirviendo de referencia, el total de comparsas ha sido de cincuenta y ocho en 2013 y 2014, después de que se presentaran cincuenta y seis en 2012. Las agrupaciones de esta modalidad de Cádiz capital fueron veinte en 2012 y veintitrés en los dos años siguientes; tanto en las provenientes de otras localidades de la provin-

cia como del resto de Andalucía se han producido leves oscilaciones de número: veintiuna en 2012, veintidós en 2013 y diecinueve en 2014 son los números de las comparsas provinciales, mientras que han sido quince, trece y dieciséis las que se han presentado consecutivamente en estos años con origen en otros puntos de la geografía andaluza.

Obsérvese que el número total de comparsas suele ser igual o superior, a veces muy superior, al de chirigotas –en 2014, cuarenta y siete chirigotas frente a cincuenta y ocho comparsas en total– y que las de fuera de Cádiz ciudad, sumando las provinciales y las del resto de Andalucía, superan muy ampliamente a las agrupaciones capitalinas en esta modalidad. Estos datos ponen de relieve el creciente interés por las comparsas en todo el territorio andaluz; quizá no se puede competir con el humor gaditano desde otras latitudes, pero las aptitudes necesarias para esta modalidad sí pueden encontrarse en otros lugares, a pesar de que los gaditanos mantengan que no suenan igual las comparsas de Cádiz que las de fuera. El hecho de que la pieza genuina de las comparsas, el pasodoble, no sea, además, patrimonio exclusivo de Cádiz, como sí está considerado el tango, colabora en ese interés más amplio por esta modalidad dentro de Andalucía.

“La comparsa levanta pasiones”. Esta expresión es fácil oírla o leerla en los ambientes carnavaleros y responde a una realidad que no se da con respecto a las demás modalidades, a pesar de que todas se desenvuelven en el ambiente propio de una competición: las grandes comparsas no solo tienen admiradores, tienen partidarios, como si de equipos de fútbol se tratara, lo que incluso ha dado lugar históricamente a enfrentamientos entre fanáticos de uno y otro grupo. El refinamiento, el virtuosismo y las dificultades propias de la modalidad pueden ser motivos para esta peculiaridad social, pero sobre todo lo es el propósito de provocar emociones –a veces, cueste lo que cueste– que define el repertorio de estas agrupaciones y que en ocasiones va más allá de las propias coplas.

• Cuartetos

A pesar de ser, seguramente, una de las modalidades carnalescas con raíces más antiguas –recordemos que a mediados del siglo XIX ya se hablaba en la prensa de las parodias o pantomimas que se preparaban para las fiestas privadas de Carnaval (ver el capítulo 2)–, los cuartetos, tal y como ahora los entendemos, tuvieron

que esperar a 1973 para ser admitidos en el concurso oficial porque se consideraba un tipo de agrupación vulgar, con un lenguaje chabacano que debía mantenerse alejado del escenario del teatro. Fue *Don Mendo y sus mendas lerendas* –nuevamente la obra de Muñoz Seca servía de inspiración para el carnaval–, de Manuel Rosales, Agüillo hijo, y protagonizado por el Peña y el Masa, el que consiguió el primer premio en aquella edición inicial y el que ha quedado como referente en muchos aspectos para los continuadores de la modalidad. Esos aspectos, que se llegaron a considerar rasgos de género en las parodias –pieza dramatizada no cantada genuina de esta modalidad–, son el texto versificado en cuartetos asonantes (generalmente irregulares), los golpes de humor prácticamente continuos y el uso de las claves o palos para dar determinadas entradas.

(Pitos con toque militar)

- Ah...
- Ve...
- Crem.
- *Sacadme el tono otra vez*²⁰.

(Se repiten los pitos con toque militar)

(Toque de palos)

- *Prepararse con los baberos, / que se espera una explosión / de huevos duros con mayonesa.*

(Toque de palos)

- *¡Zafarrancho de combate!*

(Toque de palos)

- *Don Mendo y sus mendas lerendas, / por el duque del Guano ofendido, / se aprestaron a la guerra / y al asalto del castillo.*

(Toque de palos)

- *Ya tenemos preparadas / las catapultas, dispuestas.*
- *¿Y de qué están cargadas?*

²⁰ El personaje pide que se le dé el tono de nuevo mediante los pitos, sin embargo debemos entenderlo como un detalle humorístico, puesto que la parodia no se canta; además, hace notar así el uso habitual del pito, aquí utilizado a modo de clarín.

- *Le hemos puesto una pellada / de habichuelas con babetas.*
- *¡Ya! (Toque de palos)*
- *Pegarse a las murallas...*
- *Cubrirse con los escudos...*
- *Que están tirando caballas...*
- *Y lebrillos de menudo*²¹.

(Toque de palos)

- *Los bisté de vuelta y vuelta / que los lancen los arqueros...*
- *Y después tiren cocretas / de la carne del puchero. [...]*

Don Mendo y sus mendas lerendas (CU: Par.), 1973²².

En Carnaval todo se parodia de cualquier manera posible mediante el disfraz, los gestos, las palabras y los objetos y artefactos que puedan completar el concepto satírico que se represente, pero la parodia carnavalesca gaditana tiene unas características específicas que veremos más adelante. Antes de la Guerra Civil se había hecho célebre Ricardo Trujillo que, desde 1926, comenzó a presentar cada Carnaval un cuarteto cómico-musical con el que “versionaba músicas de la época de forma cómica, realizaba bailes grotescos. Trujillo era un consumado bailarín, recitaba; él mismo era un espectáculo” (Camacho Ortega, 2006; Actas, 2008: s.p.). La expresión carnavalesca de Trujillo y su grupo tenía una importante inspiración en los espectáculos de variedades, que él conocía bien. Pero el centro de interés de los cuartetos se fue desplazando de la música a la palabra hasta dar lugar a la parodia carnavalesca actual.

Manuel de Agustín López el Carota (1924-1995) se consideraba a sí mismo el iniciador del cuarteto porque, después de diez años creando chirigotas, hace en 1962 el cuarteto *Tres baturros sin el burro*, al que siguieron otros grupos de pocos componentes que no presentaba a concurso, lo que le llevaba frecuentemente a

21 Guiso de callos. Curiosamente, esta acepción aparece en la 23ª edición del DRAE como propia de México y no de Andalucía.

22 Entonces todavía no había llegado la televisión al concurso y, por tanto, no quedan imágenes de la actuación del cuarteto. Sin embargo, con el sonido posiblemente tomado de la radio, que sí se conserva, circula por internet una breve adaptación de la parodia sobre imágenes de la película *Los caballeros de la Tabla Cuadrada*, de Monty Python (Canal de You Tube Mc Gomma Producciones).

la prevención. El Carota tenía una gracia innata que le permitía la improvisación e interrumpía los popurrís de sus agrupaciones para incluir pequeñas parodias reanudando después las cuartetos cantadas. Sin embargo, no era demasiado amigo de las parodias, tal y como se entienden en la actualidad, según él mismo confesaba:

“Yo pa concursar nunca llevé parodias. Bueno, las llevé en otro cuarteto diferente que yo saqué, en *Los niños de la miga* en 1973²³, pero al principio no hacía parodias. Las parodias las incluyeron en las bases del concurso la propia comisión de fiestas y nos lo mandaron a decir a nosotros. Pero a mí no me gusta, tiene que ser una parodia graciosa pero cortita, pa que no se haga pesá a las gentes. Eso de tener que preparar obligatoriamente tres parodias es una barbaridad. Yo defiendiendo a los cuplés y al buen popurrí”. (Silva López y González González, 1994; Actas, 1996).

Los cuartetos actuales, sin embargo, se concentran de manera específica en sus parodias. Generalmente, además de la propiamente dicha con la que inician sus actuaciones en el COAC, la parte del repertorio que define el reglamento como “otras composiciones carnavalescas” –lo que aquí seguimos denominando “tema libre”, que, a su vez, sustituyó al popurrí– se ha convertido en gran parte en una nueva parodia no cantada. Si al Carota la parecía “una barbaridad” preparar tres parodias, los cuartetos actuales que llegan a la final tienen que hacer en realidad ocho diferentes, si dramatizan el tema libre.

El tema libre es una cruz que nos hemos echado nosotros encima y hablo en primera persona porque soy gran culpable de ello. El popurrí no tenía demasiado sentido porque son tres personas cantando que, normalmente, tampoco son grandes intérpretes vocales y queda pobre porque tampoco se suelen llevar instrumentos. Hubo una época en que el popurrí tenía que ir el 50% cantado y el 50% hablado y no tenía sentido, eso no transmite, no llega, no es lo mismo que un popurrí cantado por doce personas con su caja y su guitarra que lo que canta un cuarteto. Entonces en una reunión que mantuvimos los implicados se llega a la conclusión del tema libre. Me parece que fue en 2002, que es cuando yo saqué *Los hombres del campo*. [...] Ese año 2002 con *Los hombres del campo*, yo genero una historia que se me hace demasiado larga para un día, entonces la empiezo a dividir y alargar de manera que me da para todos los días, eso supone que cada día llevábamos un tema

23 Primer año del cuarteto como modalidad propia en el concurso.

libre distinto al teatro. Lo que ha ocurrido es que eso se ha hecho ley, que, sin estar escrito en ningún papel, si yo un año repito tema libre dirán que vengo más flojo, así que esto ha derivado en que, de no tener que hacer tema libre, hemos pasado a tener que hacer uno distinto cada día. Yo entiendo que donde mejor nos podemos expresar y explotar nuestras dotes es haciendo otra parodia. (Manuel J. Morera en entrevista privada, julio 2014).

Los cuartetos son la modalidad menos numerosa en agrupaciones, según suelen decir los cuartereros y seguramente tienen razón, por las dificultades específicas que entraña, pero también porque siguen sin ser bien aceptados en determinados círculos carnavalescos. Del total de ocho grupos en 2012, se ha pasado a seis en los dos años siguientes. Se presentaron a concurso cinco grupos de Cádiz capital en 2012 y 2013 y uno menos, cuatro, en 2014. Dos en 2012 y uno en cada uno de los años siguientes fueron los cuartetos provinciales. En 2012, se presentó un cuarteto que provenía de la provincia de Badajoz y en 2014 uno de Córdoba; ninguno de los dos superó la fase clasificatoria del COAC, a pesar de la escasez de grupos que hay en la modalidad.

Cuarteto gaditano / parodia con su rima y su compás / cuarteto gaditano / un arte y unas tablas que no son normal, / cuarteto gaditano / canalla y con un arte natural / tantos hay que no te entienden / que del Falla te han querido echar. / Que hacer reír / es la esencia de nuestro ingenio, / nada hay que sea más de aquí, / no se aprende eso en los colegios. / Sube el telón / y se tiran los cuatro al ruedo, / sin guitarra y por percusión dos claves / y aquí tienes tu cuarteto. / Desde aquellos Don Mendo y sus mendas lerendas, / del Masa hasta el Libi, / del Peña al Morera, / cuarenta años son / los que cumples en la fiesta. / Y aunque aquí para algunos no tengas tirón, / yo no tengo recuerdo más grande y más bello que con los cuartetos, / y aunque es muy gaditano cantar con pasión, / yo los siento más mío La boda del siglo y a Mario Carmelo. / Cuántas veces en el Falla se le han masacrao / por algún desgraciao que ha dejao reventao / y llorando se fueron. / Y yo conozco un cuarteto que esta noche aquí / en estas tabla ha cantao y les quiero decir, / ahora que tantos cuartetos no salen, / que es un orgullo pa Cádiz que estéis hoy aquí, / que hacéis muy grande a nuestros carnavales / y viendo por to lo que habéis pasao, / seguro que, además de echá unas risas, / al teatro habéis dejao... emocionao. Lo siento, picha, no to el mundo puede ser de Cai (CP: P), 2013.

Nuevamente nos encontramos, como en las chirigotas, con la dificultad del tipo de humor que interesa a los gaditanos, que se considera distinto del de otros luga-

res, pero además en este caso hacer reír continuamente se ha convertido en algo obligatorio, si se aspira a un premio; para conseguirlo, los cuartetos tienen que tener gracia y también ser unos buenos intérpretes que saquen partido al texto. Vera Luque expuso en el *III Congreso Gadirano del Carnaval* (2004; Actas, 2006) una tipología de los cuartetos que nos puede ayudar a entender mejor las características de esta modalidad. Los mostraba divididos en tres grupos y ponía como ejemplo de cada uno de ellos, entre otros cuartetos, a Gabi, el Masa y el Peña, respectivamente, que a la postre formaban su cuarteto ideal, *Tres notas musicales* (1991):

- El serio (*clown*): es el encargado de conducir la historia que se representa y de asistir a los demás componentes preparándoles los momentos cómicos, aunque a veces también tenga la función de oponente de otro u otros personajes.
- La vis cómica: el que tiene una habilidad innata para causar la risa por sus características físicas, por la forma de moverse, por la manera de hablar o porque se dan en él todas estas condiciones.
- El galáctico: el que es capaz de contestar de manera improvisada, que tiene descaro –“poca vergüenza”, suele decirse en Cádiz de forma admirativa–, ingenio, sin importarle las reacciones que pueda provocar.

Pero los componentes de un cuarteto incluso han de cantar bien o, al menos, de forma aceptable y tocar algún instrumento, porque los cuplés también puntúan; los cuplés de cuarteto cantados a capela con los palos para marcar las entradas eran tradicionales en la modalidad –de ahí surge la expresión “acuartetada” para definir esa forma de cantar un cuplé tan utilizada, por ejemplo, por las agrupaciones callejeras–, pero hace tiempo que pasaron a la historia y hoy suelen acompañarse de guitarra. También podemos encontrar flautas, melódicas, acordeones y otros instrumentos en las actuaciones de los cuartetos. De la misma manera en que se han abandonado los palos, también se ha prescindido en las parodias de la versificación tradicional y como único recuerdo del verso solo ha quedado el ripio ocasional. Muchas son las exigencias en esta modalidad, a las que hay que sumar los elementos escenográficos que, por su evolución de acercamiento al teatro cómico convencional, cada día son más importantes en las actuaciones de los cuartetos en el Falla.

4.1.2. Tipos de agrupaciones callejeras

Ya hemos hablado anteriormente sobre las dificultades que existen para catalogar las agrupaciones callejeras. La fácil clasificación de las oficiales se basa en una estricta reglamentación a la que estas tienen que someterse; en la calle, sin embargo, la ley es precisamente la ausencia de normas, basada, a su vez, en la inexistencia de motivos para que las haya. En las agrupaciones callejeras encontramos, por tanto, que el número de componentes, de voces e instrumentos es diverso e incluso lo es el repertorio. Sin embargo, sí que han de darse ciertos rasgos de género que nos permitan distinguir una agrupación de carnaval de cualquier otro grupo músico-vocal que actuara en las calles de Cádiz en las fiestas de Carnaval; esos rasgos básicos de género son el **tipo** y la presencia de **cuplés** en el repertorio, presencia que actualmente se está extendiendo incluso a los romanceros.

Pero no todas las agrupaciones carnavalescas que cantan a pie de calle, con su tipo y sus cuplés, son agrupaciones ilegales o callejeras, como ya venimos advirtiendo. Por tanto, hemos de comenzar distinguiendo claramente entre las que podemos tomar en consideración –incluimos a los romanceros– y las que dejamos fuera de este conjunto. Por supuesto, aunque también actúen en la calle, en ningún momento consideramos callejeras a las agrupaciones que se someten a los reglamentos del COAC; pero además este no es el único concurso de carnaval que existe en Andalucía, así que en las calles de Cádiz capital encontramos un buen número de agrupaciones foráneas que no se presentan al COAC, aunque sí lo hacen a alguno de esos otros concursos locales –cuyos reglamentos suelen estar inspirados en el del COAC, si no lo reproducen exactamente– y, por tanto, son “oficiales”, vengan de donde vengan, ya que se someten a las normas de un reglamento y crean sus coplas para un escenario distinto de la calle. Por nombrar algunas –y todas de 2014–, entre estas últimas se encuentran chirigotas como la de Chiclana *Los hombres de Paco*, que participó en el concurso de su localidad y estuvo en Cádiz cantando; *La chirigota más mala de la historia*, de Sevilla, que concursó en su ciudad, o la agrupación de Rota *Fervorosa, antigua e ilustrísima chirigota de la purificación de almas mediante remedios caseros en su divina consulta* (Los curanderos), que también concursó en Rota antes de ir a cantar a las calles de Cádiz²⁴. En relación con estas agrupaciones, hemos de decir que se observa un ligero aumento de su

24 Información facilitada por Domingo Acedo Moreno en mensaje privado.

número en los últimos años, seguramente a causa de que no pueden participar en el COAC si se han presentado a otro concurso anterior o simultáneo desde que así lo marcara el reglamento de 2011, pero no quieren perderse el placer de cantar en las calles de Cádiz al menos un día.

En un principio, además, distinguíamos las charangas familiares de todas las demás por la mezcla de edades que en ellas se advierte; este es, sin embargo, un argumento superficial que nos sirve para diferenciarlas a simple vista, pero que no bastaría para discriminar estas agrupaciones de las demás que actúan en la calle. La característica que verdaderamente hace que no vayamos a tenerlas en consideración es que, a pesar de haber sido pioneras en el carnaval callejero, las charangas familiares puede que ni siquiera canten y, si lo hacen, llevan unos repertorios escasamente originales que, aunque cuenten con algunas letras propias, están formados generalmente por coplas clásicas; se trata, por tanto, de agrupaciones que, si bien son importantes para la fiesta del Carnaval, no aportan mucho al género carnavalesco.

Respecto a las formas de la agrupación, el aumento del número de callejeras y la multiplicación de motivaciones se traduce en la existencia de una gran variedad de grupos, desde aquellos más improvisados e informales a los que buscan cierta calidad, unos muy numerosos y otros con pocos componentes, algunos más familiares o intergeneracionales y otros con edades más homogéneas. Por esta razón resulta muy difícil establecer categorías de agrupaciones con características generales que las defina más allá de no ir a concursar (aspecto en el que también se dan excepciones)²⁵, y siendo precisamente la multitud de sentidos y estilos su característica principal [...]. (Guerrero y Al Jende, 2012: 99).

Desde la perspectiva antropológica que mantienen estos autores, terminan aquí las posibilidades de categorización y ellos, de hecho, no van más allá; sin embargo, si atendemos a las diversas fórmulas comunicativas que adoptan las callejeras y que se plasman, en primer lugar, en sus repertorios, sí podemos, al menos, mostrar ciertas líneas en esa multitud de sentidos y estilos que destacan Guerrero y Al Jende.

25 El concepto de agrupación que aquí se maneja es de tipo social, debemos entender el grupo de personas; al hablar de excepciones, los autores se refieren a las agrupaciones que unos años son oficiales y otros, callejeras. Nosotros en este punto nos interesamos solo por la agrupación callejera, la que lo es en un Carnaval concreto.

Porque la idea que no debemos perder de vista es que en la calle es donde se da la máxima libertad creativa, pero esa libertad, con el tiempo, ha ido encontrando unos cauces –flexibles, blandos, si se quiere– por los que discurre con cierta comodidad y a los que se adaptan muchas agrupaciones si, como suele ocurrir, el objetivo principal o el único es divertirse. Esos cauces, no obligados y solo basados en la costumbre emanada de la tradición del COAC o en la moda, permiten, al mismo tiempo, ejercer la libertad de saltárselos a aquellas otras agrupaciones que, siendo más creativas, deciden innovar.

Las afirmaciones que haremos a continuación, con las precauciones necesarias –por no poder abarcar todas las agrupaciones callejeras, de las que ni siquiera se puede asegurar el número total en cada edición del Carnaval– y con las salvedades pertinentes porque la casuística es muy amplia, se basan en el estudio de una pequeña muestra, no representativa pero sí indicativa, de algo más de un centenar de libretos de agrupaciones callejeras que abarcan, sobre todo, desde el año 2004 al 2014. Por supuesto que a ese estudio se suma mi experiencia personal y presencial de escucha de, al menos, otras tantas agrupaciones más de las que no dispongo de libreto pero de cuyas actuaciones, completas o de una parte de ellas, sí guardo registro en vídeo o en audio, e incluso de aquellas otras que solo guardo en la memoria, pero que puedo actualizar gracias a fragmentos o actuaciones completas presentes en internet. Sin embargo, serán en este caso los libretos a los que me he referido la base fundamental del análisis porque de ellos se pueden obtener ciertos datos que aquí nos interesan.

- Autodenominación de las agrupaciones

A lo largo de este trabajo venimos hablando en este ámbito indistintamente de agrupaciones “callejeras” o “ilegales”, pero, ya que no existe ningún patrón previo, parece importante saber la denominación que ellas prefieren darse y observar si existe algún rasgo que la justifique. De un total de ciento dieciséis, en treinta y cinco de los libretos observados –casi un tercio–, no aparece ninguna denominación, lo que impide, desde el principio, cualquier clasificación basada en este criterio; quizá ese sea precisamente el objetivo que persigue la ausencia de etiqueta en el libreto. Prácticamente el mismo número, treinta y seis, optan por llamarse “chirigota callejera”, frente a dieciséis que eligen “chirigota ilegal”. El término “ilegal” –que denominaba originalmente a la agrupación que salía en Carnaval sin legalizar su repertorio con el visto bueno de la censura– se ha considerado tradicionalmente

como despectivo y esa podría ser una razón para su menor uso; sin embargo, como veremos a continuación, hay otras denominaciones que ahondan precisamente en una valoración despreciativa.

Aparte de algunos romanceros que se denominan así simplemente –otros se nombran de otras formas, como veremos a continuación–, encontramos en el resto de los libretos, entre muchas otras, las siguientes denominaciones que se apartan de “chirigota callejera” o “chirigota ilegal”:

“Agrupación callejera”, evitando ser clasificada en un tipo concreto de modalidad: *Esto está que arde* (2010).

“Charanguita familiar femenina”, lo que en realidad está haciendo alusión al tipo, una charanga familiar –solo mujeres y niños (muñecos) en carrito– con disfraz de chinas: *Las hijas de la gran China* (2006).

“Chirigota acuartetada”, escrito “acuartetada”, alusión humorística al hecho de ser un grupo de mujeres que se acompañaban de palos como único instrumento, como los cuartetos tradicionales: *Las pornochachas gaditanas* (1997).

“Chirigota de alcantarilla”, denominación despectiva adoptada por un dúo como rasgo de estilo, por ejemplo en *No te rías, que es Pierrot* (2014)

“Chirigota callejera ilegal”, de forma redundante: *Loco por ti* (2006).

“Chirigota de casapuerta”, quizá haciendo alusión al recogimiento necesario para escuchar a este grupo porque cantan en voz baja; rasgo de estilo de la agrupación presente, por ejemplo, en *Desorden en la sala* (2009).

“Chirigota gaditana residente en Madrid” acostumbra a llamarse la agrupación de Erasmo Ubera, coautor de Los Borrachos, que se forma en Madrid para ir a cantar a las calles de Cádiz, pero evitando los términos “callejera” o “ilegal”, quizá por haber sido en origen una chirigota oficial; por ejemplo, *Los georgie Dann 2xcool* (2005).

“Chirigota sinfónica ordinaria”, con difícil explicación para el primer adjetivo; así se denominaba la agrupación callejera en la que participó Antonio Martínez Ares, uno de los más importantes autores de comparsas de la historia del carnaval oficial al que ya nos hemos referido, *Las chicas del calendario* (2005).

“Comparsa erótica de casapuerta”, respondiendo a un tipo evocador de comparsas clásicas pero con contenidos picantes, se llamó excepcionalmente el grupo que acostumbra a usar “chirigota de casapuerta”, *Los emprendedores gaditanos* (2012).

“Comparsa callejera” fue la denominación de la agrupación de Jesús Bienvenido *Los loros ye-ye* (2012); los años que este autor no acude al COAC con su comparsa oficial, ha venido prefiriendo el término chirigota, como con *Los Bruceslitos* (2014), seguramente por el formato del grupo, con un número menor de componentes²⁶, y por no ajustarse el repertorio al de las comparsas oficiales.

“Cuarteto de dos”, denominación equívoca por referirse unas veces a un romancero y otras a un cuarteto, según analizaremos más adelante, en dúos como *Hombres de paja* y *Teatro de títeres La Teo Norica* (2014).

“Medio sex-teto”, para denominar a un trío haciendo alusión al tipo con “sex” y [jugar al] “teto”: *Me gusta el sado... pero estoy cansado* (2005).

Es evidente que estas otras denominaciones que acabamos de revisar, muy localizadas en grupos concretos, constituyen un rasgo de estilo; pero, ¿existe algún motivo para elegir entre “callejera” e “ilegal”? Para intentar responder a esta pregunta, tomaremos como base el punto de vista sobre esta cuestión de Miguel Ángel García Argüez, letrista de comparsas oficiales y autor y componente de agrupaciones callejeras, según lo exponía en una conversación (16-07-14) con el cuartetero Manuel J. Morera en el café teatro Pay-Pay de Cádiz dentro de una serie de entrevistas con carnavaleros bajo el título general “Encuentros con los autores” (ver Apéndices).

Si me permites exponer mi teoría al respecto, [...] una cosa es el carnaval de la calle, en el que caben muchas cosas y hay muchos carnavales diferentes: el carnaval de los coros es carnaval de calle, no hay ninguna duda; el carnaval de los tablaos es un carnaval de calle; el carnaval de las agrupaciones que cantan en el teatro y luego salen a cantar a pie de acera, en Torre Tavira o en la escalera de Correos, eso también es carnaval de calle; el Pópulo también es carnaval de calle. Pero luego está el carnaval de calle que a mí me gusta llamar

26 El número de componentes de *Los encantadores* (2007), por ejemplo, era de ocho, aunque en el canal de You Tube de Carnaval Geographic podemos ver incluso una actuación de este grupo con tan solo tres componentes.

carnaval ilegal. Hay mucha gente a la que le molesta el uso de este término para las agrupaciones ilegales, pero yo defiendo que hay que llamarlas ilegales porque es una cosa diferente, y lo de ilegal no es porque sea despectivo, sino que es una cuestión artística; es decir, el carnaval ilegal son agrupaciones que construyen su repertorio sin tener en ningún momento en cuenta la normativa del COAC: una chirigota tiene que tener tantos componentes, tantos instrumentos, tienen que interpretar tal tipo de coplas... En la calle hay muchas agrupaciones que no van a concurso pero no son ilegales, son callejeras porque, aunque no vayan a concurso, hacen su repertorio a partir de la normativa del concurso y esto hay que diferenciarlo del carnaval ilegal, que son las agrupaciones que por un motivo o por otro no tienen en cuenta la normativa y la incumplen, o bien cantan otras piezas diferentes a las que obliga el reglamento, o bien sus componentes, su número, sus instrumentos, son diferentes a los que obliga el reglamento. Eso es lo que llamo el carnaval ilegal y eso es lo que a mí verdaderamente me interesa.

García Argüez alude en esta intervención a un elemento fundamental, el repertorio, sobre el que trataremos de forma más amplia en el siguiente ítem, pero que tendremos en cuenta ahora para comprobar hasta qué punto se ajusta a nuestro criterio la afirmación precedente que distingue callejeras de ilegales. Un repertorio de chirigota o comparsa de concurso, como hemos visto, consta de presentación, dos pasodobles, dos cuplés con estribillo y un popurrí. Aunque son pocas, efectivamente hay chirigotas que llevan un repertorio equivalente al del COAC, sobre todo por la presencia de pasodobles, piezas que en general no se prodigan tanto como se podría suponer en el carnaval callejero; sin embargo, todas ellas se saltan el reglamento de alguna forma en otros aspectos, excepto algunas agrupaciones oficiales que un año determinado no se inscriben en el COAC, pero deciden salir a la calle, por ejemplo, la chirigota *Los hijos de papá y papá* (2007) o la comparsa *Los loros yeyé* (2012), o incluso agrupaciones de otras localidades que, aun siendo callejeras, han aprendido a hacer carnaval a través de la televisión, como me confesaban algunos componentes de la chirigota de Mérida (Badajoz) *Ahí va la hostia* (2013), que no se habían presentado al concurso de comparsas y chirigotas del Carnaval Romano de Mérida y que se etiquetaban como callejera en su libreto. En resumen, los motivos principales de estas escasísimas agrupaciones –en los primeros años del carnaval callejero eran muchas más, quizá porque era lo que habían aprendido, pero actualmente son muy pocas– que se adaptan completamente a los requerimientos del concurso y, por tanto, serían denominadas “callejeras” por

García Argüez son, posiblemente, el desconocimiento de la libertad de la calle, una cierta inseguridad si se salen de esos patrones o, simplemente, la costumbre.

Se puede observar, como decíamos, que algunas otras formaciones acostumbran todos los años a llevar ese tipo de repertorio reglamentario. Una de ellas es la Chirigota del Pedri de Cadi, que suele llevar un repertorio adaptado al concurso –además de la presentación, es frecuente que incluso lleve un pasodoble de saludo-presentación, como las chirigotas de la época de las Fiestas Típicas–, caja, bombo y una guitarra; sin embargo, su número de componentes, siempre más de quince, quedaría fuera del reglamento; esta chirigota, por cierto, lleva la etiqueta de “ilegal” en sus libretos. Lo mismo ocurre con la Chirigota del Rufo, que incluso lleva dos guitarras, además de caja y bombo, pero en sus libretos aparecen, según el año, entre dieciséis y diecinueve componentes. En cambio, la chirigota de Bocu, Nacho y compañía –la “chirigota de casapuerta” a la que hacíamos antes alusión–, en la que participa el propio García Argüez como guitarrista, lleva las piezas convencionales en su repertorio cada Carnaval, pero su único instrumento es una guitarra, además de que el número de componentes, seis como máximo, es muy inferior al requerido. Todas estas agrupaciones se catalogarían, por tanto, como “ilegales”.

Por otra parte, hay agrupaciones que llevan el repertorio canónico de manera ocasional, unos años sí y otros no porque incluyen otro tipo de piezas, pero los años que lo llevan, también ignoran otras normas, generalmente las que afectan a la instrumentación por la ausencia de bombo y caja, aunque a veces incumplen todas las demás. Por ejemplo, *Ciudadano mero* (2013), eran cinco componentes con una guitarra, o *Las cargaítas gaditanas* (2010), cinco componentes y palos por todo instrumento.

Yo me he dado cuenta de que [el repertorio convencional] es lo mejor del carnaval: pasodoble, cuplé, popurrí y presentación. Cuando son cosas buenas [...], es lo mejor, lo más genuino. Si ya está ideado tan bien... Tú puedes, por supuesto, hacer cosas, pero es que a mí no se me ocurre una canción más guay que un pasodoble. Luego puedes meter cosas que se te van ocurriendo, pero la tendencia es... Es que está muy bien pensado, es muy sofisticado ya y está muy bien hecho porque ahí cabe todo; lo demás es para rellenar. (Ana López Segovia en entrevista privada, junio 2015).

Una vez observadas todas estas posibilidades en los libretos y dada la escasez de agrupaciones que se adaptarían a la denominación de “callejeras” siguiendo

el criterio de García Argüez, nos inclinamos a pensar que él incluía también bajo esta etiqueta a las agrupaciones foráneas que nosotros consideramos oficiales por participar en concursos, aunque sean distintos del COAC. Esta suposición quedó confirmada posteriormente por el propio García Argüez (en correo electrónico privado, 29-9-2014), por lo que concluimos que su catalogación posee fundamentos diferentes de los que estamos teniendo en cuenta puesto que incluye como “callejeras” a aquellas agrupaciones que se presentan a concursos distintos del COAC, que por esa razón para nosotros son “oficiales”.

Siguiendo con nuestro criterio de base, no hemos encontrado en los repertorios contenidos en los libretos rasgos que distingan a las agrupaciones que se autodenominan “callejeras” de aquellas que prefieren ser llamadas “ilegales”, por tanto hemos de entender que la elección entre esos dos apelativos es una cuestión de gusto y no resulta útil para ningún tipo de clasificación.

- El repertorio y los componentes

De la misma manera que el repertorio combinado con el número de componentes es uno de los principales criterios que distinguen las modalidades del concurso, podemos suponer que también en el caso de las callejeras ocurre algo parecido, por tanto esa será la base de análisis que sigamos en este ítem. Dejaremos aparte los cuplés porque constituyen la copla de carnaval por antonomasia y ninguna agrupación que pretenda hacer carnaval puede evitarlos, ya sean callejeras u oficiales; la única excepción está en los romanceros de tipo tradicional, para los que el romance es pieza única en su repertorio²⁷, aunque muchos otros también incorporen cuplés.

A pesar de que está en la mayoría de los repertorios callejeros –en ochenta y cinco de los ciento dieciséis libretos que tenemos en consideración–, no podemos decir que la presentación sea una pieza común a todas las agrupaciones. En el resto de los casos, a veces el tipo se explica en una alocución previa a las actuaciones cantadas; otras veces esa explicación solo está en el popurrí, o bien los rasgos del

27 Decimos “romanceros de tipo tradicional” y no “oficiales” porque, de hecho, no siempre tiene relación con su concurso el repertorio que luego presentan en la calle; es decir, hay romanceros tradicionales que no se presentan a concurso y romanceros que, aun presentándose, después interpretan cuplés y otras composiciones en la calle, además del romance. Ya hemos advertido que consideramos callejeros a todos los romanceros, concursen o no, porque sus cuartetos en general no se muestran vinculadas al teatro, sino a la calle.

tipo aparecen diseminados a lo largo de varias las piezas del repertorio. Incluso hay agrupaciones que, aun llevando presentación como pieza, ocasionalmente no la incluyen en el libreto, como la Chirigota del Perchero en *Díseselo con flores* (2007) y en *Silencio, hacedme el fagot* (2008), por ejemplo; los motivos pueden ser la falta de espacio en las hojillas impresas, las características concretas de la pieza, cuya letra pierde valor separándola de la música e incluso de la coreografía, o que haya sido hecha cuando el libreto ya estaba impreso.

Casi en la mitad de los repertorios observados, en cincuenta y cinco, aparecen pasodobles, si bien, como decíamos, suelen ser pocos, uno o dos en la mayoría de los casos –las agrupaciones finalistas del COAC deben cantar ocho coplas distintas de pasodoble a lo largo de las diferentes fases–, que se incluyen por añoranza o bien por considerarlos una “canción” más y muchos de ellos con una función distinta de la que tienen en las agrupaciones oficiales, como veremos al estudiar las coplas de manera específica.

Aunque hemos dejado los cuplés aparte, sí que hay que referirse a los estribillos relacionados con ellos para decir que la norma general es que todas las agrupaciones los lleven, a veces varios, pero podemos encontrar algunas que prescinden del estribillo en sus actuaciones, incluso aunque aparezca en el libreto, o cantan otros diferentes a los escritos porque, en muchos casos, los que son producto de la improvisación pueden dar buen resultado. Por ejemplo, *Las damas de la templanza* (2014) llevaban un único estribillo en su libreto, pero fueron añadiendo otros varios según avanzaba el Carnaval. Ana López Segovia, de la Chirigota de las Niñas, cuenta²⁸ cómo en *Las rumanas* (2008) no llevaban ningún estribillo, pero surgió cuando en uno de los pases a ella se le ocurrió decir “No tengo estribillo, señora”, utilizando un tono mendicante, y vieron cómo el público se reía, así que incorporaron la frase como estribillo.

El popurrí está presente en más de la mitad de los repertorios observados, en sesenta y uno de ellos, mientras que en cuarenta y nueve encontramos canciones. Los popurrís están formados por melodías variadas, conocidas la mayoría; sin embargo, no existe equivalencia entre ellos y las canciones independientes, aunque estas también puedan llevar música no original e incluso muy conocida, sobre todo

28 Solo callejeras, programa nº 42.

porque el popurrí no suele llevar músicas de canciones completas y, lo que es más importante, en general forma una unidad temática de larga duración con referencias al tipo, mientras que las canciones pueden referirse o no al tipo. Tanto en el caso de los popurrís como en el de las canciones, los ritmos son variados y de todas las épocas y estilos imaginables, aunque durante algunos años existió la moda de la rumba como ritmo favorito para las canciones, que en parte continúa, muchas veces mixtificado con el tango de carnaval. Así, es frecuente que agrupaciones que llevan popurrí también lleven canciones, lo que demuestra que no son equivalentes; incluso encontramos casos en los que no hay pieza de ninguno de los dos tipos y el repertorio se limita a presentación y cuplés.

El repertorio cantado por las agrupaciones no nos sirve para distinguir en la calle a las comparsas de las chirigotas, como tampoco sirve en el concurso; para saber que estamos ante una comparsa –escasísimas en el carnaval callejero, una o dos y no todos los años– solo podemos atender a su propia denominación y, como máximo, a percibir que sus intérpretes intentan “cantar bonito”. Los coros, en cambio –también muy pocos–, se distinguen básicamente por cantar tangos, aunque esta pieza puede estar presente de manera ocasional en el repertorio de cualquier callejera, como una canción más.

Hasta aquí solo hemos tenido en cuenta el repertorio de las agrupaciones ilegales puesto en relación con los repertorios oficiales, sin hacer mención del número de componentes, puesto que en lo dicho hasta ahora en este apartado no resultaba un rasgo significativo; es decir, las composiciones vistas hasta aquí están en los repertorios de chirigotas callejeras o ilegales de cualquier número de miembros, desde uno –como es el caso, desde luego no habitual, de *Los inventos de Leotardo da Vinci*²⁹ (2007)– hasta más de veinte. Sin embargo, si queremos referirnos a piezas no cantadas, como son las parodias o los romances, el número de componentes sí es importante: no hemos encontrado estas piezas en agrupaciones de más de tres componentes; sí que hay algunas piezas recitadas difíciles de clasificar en repertorios de grupos más amplios, como la “Arenga y decálogo de la templanza” de *Las damas de la templanza* (2014), grupo de seis componentes, que se acerca a un romance por estar versificado y narrar las circunstancias que llevaron a estas damas

29 Este solista chirigotero, singular en muchos aspectos, llevaba libreto, pero en él no aparecían las coplas que cantaba, sino sus absurdos inventos.

a luchar contra el alcohol, pero se trata de un texto breve declamado por uno de los miembros del grupo con las características de un mitin.

En las recitaciones, consideramos parodia a aquella en la que se establece un diálogo entre los actores, cada uno de los cuales tiene su propio rol, mientras que en el romance la voz del emisor es única, aunque los enunciadores sean una o más personas por turnos, y el enunciatario, también único, es el público. Por otra parte, en el carnaval oficial, la denominación “cuarteto” indica una modalidad de agrupación de entre tres y cinco componentes a la que corresponde el desarrollo de la parodia de manera exclusiva; el concurso de romanceros a su vez, según el reglamento desde 2009, permite que los romances, únicas piezas admitidas en el certamen, sean interpretados por un máximo de dos personas. Estos supuestos lógicos no tienen, sin embargo, aplicación automática en el carnaval de la calle, donde se juega libremente con la terminología y donde el término “cuarteto”, por ejemplo, a veces hace alusión simplemente a un grupo formado por cuatro personas que pueden llevar un repertorio de chirigota, sin parodia, y el término “romancero” con frecuencia se refiere igualmente al que declama y a la pieza interpretada, que puede tener partes dialogadas como si de una parodia se tratara.

En el Carnaval de 2014, encontramos que el libreto de *Teatro de títeres La Teo Norica* dice que se trata de un “cuarteto de dos”; efectivamente, a pesar de la paradoja que supone su formulación y del escaso número de componentes, podemos considerar que es un cuarteto por interpretar parodia dialogada y cuplés cantados. Sin embargo, ese mismo año también se denominaban “cuarteto de dos” los *Hombres de paja*, que no cantaban cuplés, solo recitaban a la manera de los romanceros tradicionales, turnándose en el recitado como un enunciador único, aunque la deixis personal, sus marcas de identificación en el enunciado estuvieran en plural. Por su parte, *Los Dalai sheriff*, que se presentaron al concurso de romanceros en 2014 pero no incluían definición en su libreto³⁰, eran dos componentes que, en la calle, recitaban y además cantaban cuplés; llevaban un romance que titulaban “Romancero”, con turnos de recitado sin diálogo y con una voz única, en singular, que incluían en su libreto pero en doble hoja plegada y suelta; sin embargo, como decimos, también cantaban cuplés e incluso alguna canción, según muestra ese mismo

30 En 2015, con *Alma andaluza*, se denominaron “showmancero” y también se presentaron a concurso. Su repertorio para la calle estaba formado en este caso por un romance, una rumba, dos sevillanas y una docena de cuplés.

libreto. Este último dúo, comenzaba sus actuaciones con el recitado de su extenso romance, a la manera de una pieza de presentación.

El romance, algo más breve, con la función de presentación ya había sido utilizado, por ejemplo, por *Las brechas* (2012) dándole el título de “presencero”. Este dúo, formado por Rocío López Segovia y Ana Magallanes, se denominaba romancero en su libreto y añadía al repertorio un pasodoble, cuplés, una canción y popurrí, como cuando iniciaron su andadura en 2008 con *Las siamesas de la torre sur de la catedral* llamándose romancero, interpretando el romance en parte recitado y en parte cantado e incluyendo un pasodoble y cuplés en el repertorio. Otro dúo femenino de 2009, que se llamaron *Las gamberras de las galaxias* y hacían constar en la hojilla de sus letras la denominación “Agrupación estelar poco numerosa e infinita”, aparte de llevar presentación, cuplés y popurrí, tenían una recitación con características muy parecidas a la que llevaba el dúo aludido anteriormente, pero la titulaban “parodia” en lugar de romance; en ambos casos, las intérpretes se dirigían al público principalmente intercalando breves diálogos entre ellas en una fórmula mixta entre el romance y la parodia que ahora está muy extendida.

Tras distinguirlas de las agrupaciones que cantan en la calle, pero que son oficiales –ya estén vinculadas al COAC o a otros concursos locales–, y una vez considerados como posibles criterios de clasificación la denominación que se dan a sí mismas las agrupaciones callejeras, el repertorio y el número de componentes, no queda más que afirmar que no es posible identificar con claridad en ellas las modalidades del concurso, ni siquiera hacer una tipología propia de estas agrupaciones, ya que resulta dudosa, incluso, la distinción entre romance y parodia. ¿Cómo clasificar, por ejemplo, a *Las lorcas de remate* (2012), un trío femenino que recitaba distintas composiciones sueltas, mucho menos extensas que los romances, todas ellas basadas en poemas del *Romancero gitano* de Federico García Lorca? Así evocaban el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935) bajo el título “Romance de la muerte de la siesta diaria”:

A: *Eran las cinco de la tarde, las cinco en punto de la tarde.*

B: *Mi niño me trajo la corchita de Ikea.*

A: *A las cinco de la tarde.*

B: *Yo ya había recogido lo que es la cocina.*

A: *A las cinco de la tarde.*

B: *Extenuada, exhausta, exhaustiva, extendida, moribunda y muerta...*

A: *A las cinco de la tarde*

B: *Viendo Amar en tiempos revueltos, con los ojos vueltos...*

A: *A las cinco de la tarde*

B: *Mi marío tragándose con los ronquíos to el salón...*

A: *A las cinco de la tarde*

B: *Los niños, con la PSP, que es que no hay niños...*

A: *A las cinco de la tarde*

B: *Lorca por dar una cabezadita en el butacón, a las cinco de la tarde. ¡Suenan el fijo!*

A: *¡A las cinco en punto de la tarde!*

(Hablan por teléfono)

C: *Buenas tardes. Mi nombre es Jennifer Graciela. Por favor, ¿podría hablar con el titular de la línea?*

B: *¿El titular de la línea? Primero: que no es el titular; soy yo, la titulara. Segundo: que no soy de La Línea, ¡soy de Cádiz!, ¡de Cádiz capitala! A las cinco de la tarde...*

C: *Quizá le interese saber que tenemos una oferta de nuevos paquetes que a usted le podrían interesar para su línea particular.*

B: *¿Paquete? No me interesa ningún paquete... a las cinco de la tarde.*

C: *Quizá le convenga mejor que yo la llame a usted el día miércoles, el día jueves, el día viernes o el día domingo que esté usted más tranquila.*

B: *Sí, sí, hija, sí, el día domingo me interesa a mí... y mandando a hacer unas pocas de puñetas ¡a las cinco de la tarde! ¿Por qué no llamas a tu hermana... a las cinco de la tarde? Aquí no llames nunca más... a las cinco de la tarde.*

C: *¿Me podría decir la cuantía de la última tarifa?*

B: *Mira hija, te voy a decir una cosa: te voy a tener que cortar (saca un cuchillo e intenta cortar el cordón del teléfono), porque creo que yo ya estoy lorca de remate por tu culpa. ¡Le corté... a las cinco de la tarde!*

El carnaval ilegal, por su libertad y ausencia de normas, es experimentación e innovación continua y, si hubiéramos podido acercarnos a una clasificación de las agrupaciones, seguramente ya no sería válida en cuanto hubieran pasado dos


Carnavales como máximo. Si hay agrupaciones que aparentemente siguen ciertas normas tomadas del concurso oficial, siempre lo hacen de manera voluntaria, siguiendo tradiciones, pero nunca de forma absoluta ni mantenida en el tiempo; es decir, es su elección particular, son sus propias normas y las rompen cuando quieren.

Antes de cerrar este apartado y para remarcar lo que acabamos de ver, hay que referirse a una agrupación que lleva más de veinte años transgrediendo las normas que considera que existen en el carnaval callejero, normas que, por otra parte, son tan básicas y comunes que no servirían para generar una clasificación de las agrupaciones, sino más bien para definir el género. La agrupación a la que aludimos, formada por cuatro personas, tiene la curiosa particularidad de estar liderada por el director del teatro Falla –el escenario emblemático del carnaval oficial–, José Luis Vélez Gómez, al que acompañan su mujer, Vega López, gerente de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, y una pareja de amigos, Miguel Ángel Valencia, *Miguelo*, profesor de Historia del Arte y artista experimental, y Carmela, su mujer, también profesora.

Pepe Vélez, como se le conoce en Cádiz, me contaba en una entrevista privada (julio 2007) que necesitan el carnaval para quedarse limpios de adrenalina para todo el año pero que, después de unos años siguiendo los mismos parámetros, decidieron romperlos y fueron desprendiéndose de todos los elementos habituales en el carnaval hasta llegar al minimalismo expresivo.

[Nuestro estilo es] la ausencia de todo; es decir, de todas las estructuras, que son: hay que tener un tipo, las letras no se tienen que repetir, hay un estribillo, hay un cuplé, hay un tratarata; pues nosotros, [acompaña con golpes en la mesa] ni estribillo, ni cuplé, ni tratarata y las letras se repiten y no cantamos, sino contamos. Es la teoría del mínimo esfuerzo. Después de llevar mucho tiempo y de darnos cuenta de que, huy, otra vez hay que sacar ah... ¡el mínimo esfuerzo y el surrealismo más absoluto!, que nosotros nos divirtamos. Nosotros no sacamos letras, construimos una idea que a lo mejor sale de la manera más surrealista, de la manera más insospechada y empezamos a decir disparates.

Salen a la calle con su vestimenta habitual, nada delata en su aspecto que se trata de una agrupación carnavalesca; cuando van a comenzar una actuación, sacan de unas bolsas un elemento comprado en cualquier bazar, que puede ser una maceta de claveles de plástico o un pato del mismo material o el escurridor de una

fregona y, sujetándolo con una goma, se lo ponen sobre la cabeza por todo disfraz. Nunca llevan libreto, ni estribillo, ni se acompañan de ningún instrumento musical, solo de palmas; intercalan entre las coplas nuevas otras también propias pero de años anteriores. Su universo referencial tiene como centro la Caleta, con un carácter ambivalente, generalmente irónico, pero también afectivo. No cantan, sino que recitan con un cierto sonsonete al compás de palmas de tango gaditano las coplas más breves, o de sevillanas muy lentas y más entonadas las coplas más largas, generalmente estas últimas con contenido cómicamente trágico, como la ya famosa “Esta es la historia de un mero que se creía calamar” (Sonido 2)³¹:

Esta es la historia de un mero / que se creía un calamar. / Se creía un calamar, / esta es la historia de un mero / que se creía un calamar, / esta es la historia de un mero / que se creía un calamar. / Hijo de madre soltera, / su madre es una coñeta³² / que no se pudo casar. / Su madre es una coñeta / y la Caleta es su hogar. / Su madre le dijo un día: / “No te vayas a enfadar (bis), / que tu padre no es un mero, / que es un carajo de mar³³”. / El mero se preguntaba, / sin psicólogo ni na, / el mero se preguntaba: / “Si mamá es una coñeta, / papá un carajo de mar, / ¿qué coño hago yo de mero / sintiéndome un calamar?” / Sus amigos le decían: / “Tú serás un calamar, / siempre será un calamar, / pero esa cara de mero / no te la puedes quitar”. / Su existencia era distinta, / se sentía un calamar, / su existencia era distinta / y cuando se cabreaba / no podía echar la tinta. / Cuando fuimos a buscarlo, / no lo pudimos encontrar / y una gaviota nos dijo: / “Se marchó para altamar”. / El disgusto fue tremendo, / no lo pude soportar; / yo ya no comía mero / ni tampoco calamar, / pero si es en escabeche... / una tapita na más.

Una de las características más generales de las recitaciones entonadas y acompañadas habituales en esta agrupación, que se podría considerar cercana a un estribillo, es la repetición de algún verso mediante el procedimiento de pregunta-respuesta, que podemos observar en la siguiente copla:

*Nuestra futura reina... / ¿Nuestra futura reina? / Nuestra futura reina (bis)
/ doña Leticia / yo la veo mu triste / siempre que sale en las noticias. / Está la*

31 Esta sevillana está grabada en 2013, cuando llevaban el tipo –si se puede llamar así al complemento de un espejo sobre la cabeza de cada componente– de *Reflejos de la Caleta*, pero pertenecía al repertorio de años anteriores, sin poder determinar a cuál; la cantaron como cierre de su actuación.

32 Cangrejo de mar común.

33 Holoturia.

mar de delgá, / no sé lo que está pasando; / que coma un poquito más, / un pucherito con sus avíos / de vez en cuando, / que tenga sus garbancitos, / su hueso blanco y sus fideítos / y sus buenas papas de Ubrique. / ¿De Ubrique? De Ubrique / que es lo que rima / con el carajo de don Felipe. Reflejos de la Caleta (CLL: ¿?), 2013.

Sin embargo, no todas sus recitaciones tienen las mismas características ni extensión parecida, aunque pertenezcan al mismo repertorio de un año determinado.

¿Sabes qué me pasó / el otro día en el salón? / Que vino la lavadora centrifugando / con provocación. / Venía con mala leche, / rayándome to el salón. / ¿Y sabes lo que me dijo?: / “¿Aquí no se tiende?”. Reflejos de la Caleta (CLL: ¿?), 2013.

Sus recitaciones entonadas y a compás, sin embargo, tienen cierta semejanza con cuplés (los tangos) y pasodobles (las sevillanas), aunque no podrían ser catalogados como tales en sentido estricto por su estructura, pero sí de alguna forma, y a pesar de los disparates, por su contenido. Este ligero parecido con las coplas usuales y el detalle mínimo de tipo son los únicos elementos que mantienen a esta agrupación conectada al género; sin embargo, hay que decir que nadie pone en cuestión que se trata de una agrupación carnavalesca ilegal. Hasta ahí llega, de momento, la libertad del carnaval callejero, en el que podemos encontrar agrupaciones y coplas tanto de carácter añejo y tradicional como posmoderno.

4.1.3. El nombre de la agrupación

Las agrupaciones gaditanas no suelen adoptar en ninguna modalidad una denominación identificativa permanente; cada año cambian de nombre en relación con su cambio de tipo y de repertorio. No ocurre así en otros carnavales, como el de Montevideo o el de Santa Cruz de Tenerife, donde los grupos adoptan una denominación que se mantiene a lo largo de los años, aunque presenten un espectáculo distinto cada Carnaval. Así, por ejemplo, la murga uruguaya Agarrate Catalina llevó en 2006 el “espectáculo”³⁴ *El fin del mundo*, con el tipo de cucarachas, y, en 2007,

³⁴ Los uruguayos denominan “espectáculo” al repertorio que presentan cada Carnaval; esta denominación no se utiliza en Cádiz, los carnavaleseros suelen rechazarla por las connotaciones profesionales o comerciales que ven en este término.

El curso del ser humano, o *Civilización* en 2010. Las murgas canarias, por su parte, dan nombre a su "presentación" o "fantasía" anual, es decir, a su disfraz³⁵; así, la murga santacrucera Los Bambones presentó en 2011 la fantasía *Estamos como una regadera* y, en 2013, *Payaso bambón 12+1*. Esta fórmula da un cierto carácter de estabilidad al grupo, mientras que la que se utiliza en Cádiz parece perseguir la sensación de remarcar que estamos ante una estructura social y artística efímera, destinada a desaparecer con la Cuaresma.

Es algo que he aprendido de mis maestros del carnaval y que forma parte de su poética: hacemos esto este año, hemos tenido un éxito del carajo, y el Domingo de Carnaval... El Carnaval Chiquito por eso es tan melancólico, el final del Carnaval, porque un año más me desprendo de todo lo que tengo y el año que viene, otra vez. Y nada de vivir del cuento: tú tienes que volver a sacar un repertorio entero. Quemar todo. Las Fallas tienen esa poética también de lo efímero, que tiene que ver con la vida: este Carnaval ya pasó y ahora vamos a otra cosa nueva. Y a mí eso me fascina realmente. (Ana López Segovia en entrevista privada, junio 2015).

Para ejemplificar lo que decía, Ana López Segovia cantó a continuación en nuestra entrevista los primeros versos del siguiente pasodoble creado por algunos de sus maestros: el Gómez, Emilio y Paco Rosado y Juan Romero *Caracol*:

*Terminada la cruzada / que salí por vez primera / hoy vuelvo a la mascarada
/ luciendo otras galas y otras maneras. / Es lo que exige el festejo: / renovarse
cada año; / el pasado se hizo viejo / y en la historia dejo lo que hizo daño. / Ay,
qué ilusión, / que en un cantar cupiera un cielo, / un corazón, / las ilusiones, los
anhelos; / mas solo sé / empezarte cantando lo que te quiero / y estoy contento
y satisfecho / por demostrarte que era verdad, / y vuelvo a repetirlo: / pa no
venir me tendrían que matar.* Los cegatos con botas (CH: P), 1983.

De manera general, para identificar a una agrupación que cada año cambia de nombre hemos de conocer su trayectoria o, al menos, saber el nombre o el tipo que utilizaron el año anterior; así lo entendían las antiguas agrupaciones, muchas de las cuales solían indicar en la portada de sus libretos el nombre que llevaban en el anterior Carnaval, y de esta forma lo podemos ver, por ejemplo, en los libretos de

35 Utilizamos aquí el término "disfraz" y no "tipo" porque no está desarrollado de manera dramática ni en las letras ni en la interpretación.

las agrupaciones de Paco Alba, donde se indicaba: "Agrupación 1956, *Los de fin de curso* [...]. Letra y música de Paco Alba, autor de *Los del bocho*", o "*Los fabulistas*, año 1969. Antiguos *Senadores romanos*"³⁶. Algunas agrupaciones actuales continúan esta costumbre, como suele hacer la chirigota ilegal del Pedri, que en 2013 se presentaba como *Con alas y a lo low-cost* y en su libreto –una hoja de papel de tamaño folio plegada con forma de avión– decía: "Año anterior *Las Montblanc*"; o la callejera de Chiclana, en cuyo libreto se incluyen habitualmente los nombres de las agrupaciones de años anteriores –sin remontarse al siglo XX, como suelen indicar– bajo el título "Historial delictivo".

Esta forma de denominar a las agrupaciones, cada año de una manera distinta, dificulta, sin embargo, referirse a ellas en lo cotidiano, por lo que los aficionados carnavalescos han buscado distintas fórmulas a lo largo de los años para identificar a cada grupo sin que, de momento, se haya llegado a ningún criterio común.

Generalmente las agrupaciones de concurso son conocidas en el mundo carnavalesco y entre los aficionados por el nombre del autor del repertorio (el coro de Julio Pardo, la comparsa de Jesús Bienvenido, la chirigota del Selu, el cuarteto del Morera), siendo que puede variar de un año para otro una parte de los componentes o incluso el grupo de intérpretes completo; señalando a su autor, la chirigota *Los Yesterday* (1999) cantaba en el popurrí: *No sé si decir que volveré*³⁷ / *porque este mamón puede cogé / y cambiar de grupo otra vez*. No faltan, sin embargo, agrupaciones conocidas por el nombre del director, unido o no al del autor (la chirigota de Manolín Gálvez, la comparsa de Ángel Subiela), que pueden mantenerse a lo largo de varias ediciones como intérpretes de un autor determinado o cambiar de autor con frecuencia; en estos casos, hay una cierta cantidad de miembros que se mantienen estables y se convierten en la base de la afinación vocal característica del grupo. La obligación de reseñar los nombres de los autores y directores de las agrupaciones en el momento de la inscripción en el COAC y la publicidad que se hace de ellos a través de los medios de comunicación facilitan el conocimiento de estos datos. Incluso existen agrupaciones conocidas bien por el nombre de alguno de sus componentes más representativos y populares, que algún año no son ni

³⁶ He comprobado estos libretos en la colección particular de Rafael Pastrana Guillén.

³⁷ Las agrupaciones clásicas solían despedir su canto anunciando que volverían a cantarle a Cádiz el año siguiente.

autores ni directores (la Chirigota del Love³⁸), bien por su lugar de procedencia (el Coro de La Viña, la Comparsa de El Puerto, la Chirigota de Sevilla), aunque exista más de una agrupación con el mismo origen dentro de la misma modalidad. Por último, hay algunas agrupaciones que son conocidas por más de una denominación, como el coro de Nandi Migueles, también llamado Coro de los Niños por tener su origen en el coro del colegio La Salle-Viña, o el de Valdés y Guimerá, que fue conocido durante años como Coro de las Mujeres por la frecuencia con la que utilizaban distintos tipos femeninos (esposas de coristas, mujeres embarazadas, lesbianas). En este último caso citado, las letras del propio coro abundaban en la denominación de Coro de las Mujeres, aunque también hacían referencia a su lugar de procedencia llamándose a sí mismos “coro beduino”³⁹.

Entre las agrupaciones callejeras, sin embargo, no es posible utilizar en todos los casos el nombre de los autores o directores porque, incluso cuando estas funciones están individualizadas, generalmente esos nombres no son de dominio público o se prestan a confusión; la conocida popularmente hace años como la Chirigota del Gómez no siempre contaba con la colaboración en las letras de este autor, por ejemplo en 2000 con *Los curas de pueblo*⁴⁰.

Las pocas agrupaciones callejeras que se dotan a sí mismas de un nombre pretendiendo ser identificadas por él de forma general, a la manera de una marca, consiguen resultados diversos. La Chirigota de la Factoría sigue siendo conocida como “la de Perico y Dani” y también como “la de San Fernando”, porque varios

38 En 2013, su chirigota dedicó a José Luis Ballesteros el Love la siguiente copla en el pase de cuartos de final del COAC:

Tienes toda la razón, / yo pienso también lo mismo: / el Love en la chirigota / nos quita el protagonismo. / Fíjate tú la carita / que se le ha quedao al hombre, / con lo vacilón que es, / nos hemos quedao con él: / no se sabe el pasodoble. / No te vaya a preocupar / porque tú no te lo sepas; / los otros te los sabías / y también mascaste letras. / ¡Aro, joé! / Sabes que para nosotros / ha sido siempre un orgullo / que Cádiz nos bautizara / con el sobrenombre tuyo, / un sobrenombre que vino / jugando a los pistoleros / y hoy en el Falla es el nombre / de un genio chirigotero. / Y si volvieran, / si aquellos años volvieran / y me pidieran / un nombre de identidad, / no lo dudaba, / te juro no lo dudaba / y otra vez me bautizaba / con tu nombre en Carnaval. / Si alguna lágrima ves derramar, / tú tranquilo que es felicidad, / esa que siempre / tú nos regalas. / La Chirigota del Love es del Love, sí señor, / que lo sepa el mundo entero. / Hoy va por tí (bis) / con el cariño de tus compañeros. Los optimistas (CH: P), 2013.

39 Se conoce como “beduinos” a los que viven en los barrios de Cádiz que quedan fuera de las Puertas de Tierra, en la zona más moderna; es decir, fuera de la pequeña península donde se aloja el casco antiguo de la ciudad.

40 Así lo afirmaban algunos componentes de la agrupación en *Solo callejeras* (12-10-09).

de sus componentes viven allí. Producciones *La de mármol*⁴¹, a pesar de seguir presentándose en sus libretos con esta denominación, ha sido rebautizada por sus seguidores como la Chirigota del Perchero por llevar un pesado perchero en sus actuaciones; ese perchero, que originalmente les servía para colgar algunas prendas de su disfraz o incluso su avituallamiento, fue adquiriendo tal protagonismo que pronto se convirtió en un elemento escenográfico básico al que van “disfrazando” de candelabro (*Silencio, hacedme el fagot*, 2008)⁴², de cartel anunciador de una actuación (*Esta noche toco*, 2010) o incluso de bola de discoteca (*Los gogós*, 2013). Los ejemplos demuestran que, en estas circunstancias, es el aficionado, el público, quien al final se encarga de dar la denominación definitiva a la agrupación. Mejor suerte parecen haber tenido Los Guatifó –antes conocidos como la Chirigota del Gómez– para generalizar y mantener su nombre, pero lo han conseguido a base de incluir “Guatifó” –palabra que no significa nada y que ellos utilizan como término comodín– en los nombres de sus agrupaciones desde 2005 con *Camerata Guatifó*, a la que siguieron, entre otras, *El Gran Circo Guatifó*, en 2007, *Los diplomáticos de la República de Guatifó*, en 2008, *Banca Guatifó*, en 2011, *Universidad Guatifó*, en 2012 o *Son de Guatifó*, en 2014.

La casuística puede ser aún más diversa, aunque mantenemos que lo más frecuente es que la agrupación oficial sea identificada con el nombre del autor del repertorio y que la callejera no tiene fácil denominación; por ese motivo vemos aquí conveniente considerar a la agrupación, más que como una institución estable, como un grupo humano vinculado a un repertorio determinado y la estamos nombrando con el título del tipo desarrollado a través de ese repertorio y del propio disfraz.

4.1.4. Los integrantes y sus motivaciones

Desde un punto de vista sociológico podemos ver que la agrupación se constituye en torno a un elemento central que la aglutina como grupo: unas veces es la amistad entre los componentes, otras es su pertenencia a un barrio o a una peña determinada; en ocasiones es el autor o el director de la agrupación quien actúa como catalizador. Tanto en el carnaval oficial como en el ilegal hay ejemplos de

41 Expresión gaditana que se refiere a los caraduras.

42 Con el tipo de capilla musical del Santo Entierro.

agrupaciones con estos tres orígenes diversos; sin embargo, de manera general, la amistad previa es más frecuente en las agrupaciones callejeras, mientras que el autor es un aglutinador con más poder en las que se presentan a concurso.

El Carnaval se volvió interclasista en 1977 con la aparición del coro *Los dedócratas*. Hasta entonces, eran las capas medio-bajas, hablando desde una perspectiva sociocultural, las que integraban las agrupaciones, pero este coro se formó partiendo de un grupo de estudiantes de Magisterio, capitaneados por dos de los que actualmente se consideran importantes estudiosos de la historia del Carnaval, Miguel Villanueva Iradi y Marcos Zilbermann Morales⁴³, y a ellos se unieron otros jóvenes y mayores, tanto de profesiones liberales como obreros manuales, en una auténtica muestra de que la recuperación del Carnaval era esperada por todo Cádiz⁴⁴. En 1978, cuando el coro *Los dedócratas* se transformó en *La guillotina*, también se animó a salir un nuevo coro, el de Julio Pardo, cuyo núcleo gestor estaba formado por estudiantes de la facultad de Medicina –la mayoría componentes de la tuna– que aquel año tomaron el expresivo nombre de *Los aspirinos*.

Este interés por el carnaval de las capas jóvenes y cultas de la población gaditana se plasmó poco después y de la misma manera en las agrupaciones callejeras que, desde su surgimiento, integraron a un buen número de estudiantes y profesionales, junto a obreros y pequeños industriales, deseosos de divertirse dando rienda suelta a su creatividad a través de esa tradición que su ciudad les ofrece. Desde entonces, la diversidad de niveles sociales y culturales ha continuado siendo la tónica general de las agrupaciones carnavalescas de todo tipo, si bien se observa actualmente una clara preferencia de los carnavaleros de nivel académico más alto por formar parte de las agrupaciones de calle –también con un alto nivel de consciencia de las posibilidades de experimentación artística que ofrece esta variante carnavalesca en su total libertad–, mientras que las capas más populares –tendientes a seguir los

43 No han sido ellos los únicos investigadores del Carnaval que han formado parte de agrupaciones; por ejemplo, el historiador José Marchena Domínguez, que fue letrista del Coro de los Niños desde 1987 a 2002, participando además en su cuerda de bajos, y regresó al carnaval en 2015 como letrista de la comparsa *El reino de don Carnal*; o el periodista Javier Osuna, que, entre otras, ha sido autor de las coplas de varias agrupaciones de la chirigota del Love e incluso fue el creador de letra y música de la polémica y censurada agrupación *Los tontos de capirote*, en 1986; o el doctorado en 2014, Ignacio (Nacho) Sacaluga, que mantiene una chirigota ilegal desde hace más de quince años.

44 Este coro, además, representa bien la vinculación que existe entre las subculturas gaditanas, ya que a él se unieron un grupo de cargadores de la cofradía de El Caído.

gustos de masas, con destacadas excepciones– se interesan casi de forma exclusiva por el concurso.

Esta es la historia del Cabeza / un personaje gracioso y juncal / que desde niño lo tuvo claro / y siempre anduvo en el mundo del carnaval. / Su padre, su pobre padre / quería que estudiara una carrera / y le prohibió que saliera en comparsa, / pero era mucha la afición, / el Cabeza ni lo pensó / y se escapó de su casa. / Hoy no se arrepiente / de lo que hizo, / aunque a su padre / no le satisfizo. / Ahora el Cabeza es muy popular, / es verdad que es analfabeto, / ¿y qué?, / si en esta bendita ciudad / valoramos mucho más / al que sale en carnaval / que al mejor de los arquitectos. / Y por eso el Cabeza / dijo un día en Candelaria / esta frase lapidaria: / “A todo el que lea libros / su manía le respeto, / pero yo lo que he aprendió / lo aprendió en los libretos”. / El Cabeza no es un don nadie, / se codea con el Libi y con el Peña / y hasta con Martínez Aries⁴⁵; / de premios tiene un montón, / de placas, quinientas trece / y en Cádiz Televisión / ha salío un par de veces. / Ahora le dice su viejo / con los ojillos brillantes: / “No seguiste mi consejo, / me diste un disgusto horroroso, / pero ahora me siento orgulloso / porque ahora tú eres un tío importante; / qué digo importante / ahora tú eres importantísimo”. El paparazzi (CLL: P), 1997.

En lo relativo a otros aspectos sociales de las agrupaciones, sí podemos encontrar ciertas diferencias entre unas y otras relacionadas con su funcionamiento. Mis informantes suelen generalizar diciendo, en resumen, que las oficiales están integradas por desocupados, mientras que los ocupados solo pueden permitirse salir en las callejeras. Quienes esto afirman, al referirse a las agrupaciones oficiales, están pensando concretamente en las más famosas del concurso, en las cabezas de serie, las más competitivas, las que luchan denodadamente por un premio, pero luchan también por los contratos que posteriormente se puedan derivar de él. Son agrupaciones que, de una u otra forma, hacen carnaval a lo largo de todo el año: los ensayos suelen comenzar en septiembre; las sesiones del COAC, en enero; el Carnaval es en febrero o marzo y, desde ese momento, comienzan tanto las giras como las actuaciones en la ciudad, que se extienden hasta finales de verano, para las que también es necesario ensayar y adaptar el repertorio. Son agrupaciones «semiprofesionales» que, aunque no llegan a vivir del carnaval, obtienen así un complemento para la economía de sus componentes. Compaginar con el trabajo

45 Martínez Ares.

cotidiano este nivel de entrega al carnaval resulta, cuando menos, difícil y ese es uno de los motivos por los que muchos carnavaleros se deciden por la calle.

Sin embargo, el resto de las agrupaciones que se presentan a concurso, la mayoría, generalmente tienen menos meses de ensayos y, para ellas, la actividad termina al finalizar la Semana de Carnaval. Una parte de estas agrupaciones, a las que podemos denominar «aficionadas», tan solo se plantean una meta simbólica, que es importante para ellas y su entorno social: “pisar las tablas del Falla”, como se dice en el argot carnavalero; suelen conformarse con estar en la fase clasificatoria del COAC, al que acuden sin más aspiraciones que no defraudar a sus familiares y amigos o ser más aplaudidas y quedar en la clasificación por encima de otra agrupación que proviene de su mismo barrio o pueblo. Una buena parte de estas agrupaciones son de fuera de la ciudad de Cádiz y, para ellas, actuar en el teatro Falla supone una emoción que podría compararse a la que sentiría un modesto grupo de jazz participando en el Jazz Fest de Nueva Orleans.

Hay sueños que nos devuelven / a tiempos felices de nuestra infancia, / que nos calan hasta el alma / cuando nos visitan por la media noche / y sueños que nos permiten / revivir de nuevo los viejos amores / escondiendo las pasiones / y ocultando el llanto bajo la almohada. / Sueños en los que aparecen deseos prohibidos / como si fueran testigo de otra realidad. / Hay sueños en blanco y negro / que alimentan el recuerdo / de aquellos que ya tan solo puedes ver en sueños / y sueños de mil colores / entre nubes de algodones / donde puedes navegar surcando el mismo cielo. / Pero de todos mis sueños / hay uno que siempre repite, / uno que noche tras noche / me lleva a perder la razón / y que será que en la tierra que es tierra y es mar, / en una fortaleza inmortal, / una noche de luna / con mi disfraz y una música de carnaval / y que viéndola hace volar. / Cádiz, cuna de mis sueños, / tú eres el sueño primero en mi cuna / y no sé si estoy dormido / o el sueño por fin se volvió realidad; / que si estoy dormido, / el sueño durará hasta el alba, / pero si esto es el Falla, / nunca podré despertar. El sueño de febrero (CP: P), 2010.

Las motivaciones de los carnavaleros son, lógicamente, diversas, pero también compatibles entre sí, de manera que ninguno de ellos se guía por una única razón, aunque alguna prevalezca sobre las demás. Podríamos considerar la siguiente enumeración como un resumen de los principales motivos para participar en el carnaval:

- De tipo sociocultural: sentimiento de pertenencia al grupo, seguimiento de la tradición y valoración de los símbolos identitarios.

- De tipo económico: conseguir dinero para sufragar los gastos de la fiesta y, en los casos de las agrupaciones más sobresalientes, obtener un complemento monetario.
- De tipo psicológico: elevar la autoestima por ser conocido y valorado socialmente y perseguir el triunfo ganando premios.
- De tipo artístico: realizar una obra que guste al público.
- De tipo lúdico: divertirse y ejercitar una afición.

[...] Todos estamos en carnaval a cambio de algo y en estos días la balanza se inclinará según la recolecta que deseemos. Hay quien saldrá por el éxito personal y su mayor satisfacción será ganar para sentirse superior al resto. Otros son los que saldrán para escudriñar dinero extra para casa, que sería muy loable si no fuera porque después tiran los precios de sus cachés haciendo una competencia desleal además de devaluar el trabajo de todos. Existen también los artistas, los que están por el ligoteo o por el vaso, o los que cada noche huyen de sus casas o les echan de ellas. Estos precisamente elegirán salir en cualquier agrupación que posea una barra para llevar el compás con sus nudillos y apoyar el codo en los descansos. Hay un número importante que se prodiga en Carnaval por su pasión por Cádiz y también los que derrochan una efusión desmesurada todos los días del año, esos talibanes de la fiesta que lloran con un pasodoble del Noly y luego no son capaces de verter una lágrima porque cierran Tabacalera. Están aquellos que salen por inflar su curriculum para obtener un antifaz de oro. Los que salen por hábito o porque cuando llegan las diez de la noche son personajes extraños en su propia casa y no saben qué hacer ni dónde meterse. [...] (Nandi Migueles, La Voz Digital, 17-06-14, web).

Movidas por algunas de estas motivaciones, la casuística de la actitud y el comportamiento de las agrupaciones oficiales es amplia. Algunas «aficionadas», de entre las más competitivas, cuando no les ha ido bien en el concurso, “cuelgan el tipo” al conocer la selección que el jurado hace en la fase que no han conseguido superar y ni siquiera salen a la calle en Carnaval; pero otras participan en los numerosos concursos que se convocan en otras localidades –generalmente en fechas posteriores a las del COAC, cuyo reglamento impide a las agrupaciones inscribirse en otros concursos anteriores o simultáneos– para intentar conseguir el premio que no alcanzaron en el Falla.

También hay agrupaciones –modestas, debutantes o simplemente con otra filosofía– que participan con ilusión en el Carnaval hasta el final, aunque en el concurso no les haya ido bien. A veces ocurre, pero siempre de manera puntual, que alguna agrupación no consigue pasar de la fase clasificatoria a pesar de haber gustado mucho al público, sin embargo podemos encontrarla después en los concursos de peñas y entidades gaditanas junto a las grandes e incluso actuando a pie de calle; este es el caso, por ejemplo, de la conocida como la Comparsa de Germán Rendón, joven e innovadora agrupación que se inició en 2011 y que, en 2012, bajo el nombre *OBDC!* fue muy buscada por los tablaos pese a no haber conseguido siquiera el pase a cuartos de final. Lo que es menos frecuente aún –pero en este carnaval todo es posible– es que una agrupación se convierta en popular precisamente por su falta de calidad, como ocurrió en el COAC 2013 con la comparsa *Los herederos del levante* –*La voz del Carnaval* llegó a hablar de su “escalofriante comienzo del popurrí a 15 voces”; el *Diario de Cádiz* puso de manifiesto la “entrada libre de pito en los cuplés” y *Universo Gaditano*⁴⁶ calificó el pase como “uno de los episodios más lamentables que han tenido lugar jamás en la historia del Concurso”–, cuya actuación en clasificatorias dio lugar a que la propia comparsa hiciera público un comunicado pidiendo disculpas. Los vídeos de la actuación de la comparsa acumularon miles de visitas en internet, se hicieron chapas y camisetas con su nombre así como tonos para descargar en el móvil, y es que la guasa es una actitud proverbial en Cádiz, sobre todo en Carnaval. Entre otras razones, la repercusión que tuvo esta agrupación hizo que se crearan con cierta urgencia los premios “Holoturía⁴⁷ a lo peor de lo peor” –en referencia a los premios “Lo mejó de lo mejón” que concede cada año la AACC a los participantes en el COAC divididos en varias categorías–, premios que después han tenido continuación; *Los herederos del levante*, por supuesto, consiguieron el premio principal denominado “Príncipe de Holoturía”, jugando con el parecido fónico con “Príncipe de Asturias”.

En la historia del concurso encontramos, además, apariciones inesperadas de grupos o de personas que, sin embargo, tienen su explicación en alguna de las motivaciones enunciadas más arriba. Es el caso, por ejemplo, de una chirigota

46 Opiniones firmadas por Vicente González, Tamara García y Paco Márquez, respectivamente (web).

47 La holoturía, animal marino llamado vulgarmente pepino de mar, ya hemos visto que es conocida en Cádiz como carajo de mar. La expresión “te va llevá un carajo (de mar)” equivale a decir que se va a conseguir algo muy malo o muy alejado de lo que se pretende. Para denominar el premio, se ha optado por el término culto.

formada por una serie de personajes populares de la televisión andaluza –algunos de alcance nacional– que se inscribió en el COAC 2010 creando gran expectación y que consiguió llegar a la fase semifinal del concurso.

Quiero saber lo que se siente, / aunque no sea tiempo de playa, / dándome un baño entre esa gente / con ese ambiente / que tiene el Falla. / Quiero sentirme como un niño, / quiero cantarte mis coplillas, / quiero decirte que te quiero / y que te traigo este cariño / desde Sevilla. Los pre-paraos (CH: Pop.), 2010.

Esta agrupación –que, como dice la anterior cuarteta, quiso vivir una experiencia simbólica, emotiva, que no tuvo continuidad– fue conocida como “los famosos de Sevilla”. La cara principal la ponía César Cadaval, de Los Morancos –su hermano Jorge participó solo como figurante–, pero junto a él había varios cantantes como José Manuel Soto, Alex Ortiz, El Marchena, Paco Lola del grupo Albahaca, Rafa Al-marcha del grupo Siempre Así, y otros “famosos” como Ramón Rodríguez *Monchi*, entonces director deportivo del Sevilla FC, o Fede Quintero, redactor de *Marca* en Sevilla; con ellos había un único gaditano, el humorista Pepito el *Caja*, que hacía el papel de guía de toda la agrupación de sevillanos. Dos grandes del carnaval, Julio Pardo, autor de coros, y José Luis García Cossio *Selu*, autor de chirigotas y guionista de Los Morancos, firmaban la música mientras que la agrupación aparecía como responsable de la letra. En el estribillo de los cuplés cantaban así ironizando sobre su propia condición:

¿Quién ha dicho que la crisis, / quién ha dicho que la crisis, / que la crisis no se nota? / ¿Que no se nota!, ¡que no se nota! / ¿Que no se nota? / Pue a ver qué carajo hacemos tantos artistas / en una chirigota.

Otras figuras del mundo del espectáculo han pasado por el COAC, como Andy y Lucas, y algunos incluso se siguen manteniendo en el carnaval. Es el caso de Miguel Nández, que se dio a conocer en 2002 en la segunda edición del programa de TVE Operación Triunfo y, desde entonces, ha grabado más de media docena de discos, alguno de los cuales ha alcanzado la consideración de Disco de Oro. Su participación en el carnaval se inicia en 1997 en un coro al que siguieron otros, pero desde 2012 es componente habitual de la comparsa de Antonio Martín –primer premio en 2013 y segundo en 2014– mientras continúa con su carrera musical. Aunque todos suelen considerar el carnaval sobre todo como una escuela del espectáculo, algunas de estas figuras no alcanzan en él el éxito esperado; es el caso de Ismael Beiro,

ganador de la primera edición del programa Gran Hermano de *Telecinco* en 2000 que, a pesar de su carrera televisiva como actor y presentador, participó en 2014 en el COAC en un cuarteto que no consiguió superar la fase clasificatoria.

La motivación económica es una de las más importantes para que una agrupación se presente a concurso. Las aficionadas saben que, por ese hecho, cuentan desde la fase clasificatoria con una cierta cantidad de dinero que les permite afrontar más holgadamente los costes de la confección del tipo, el forillo, los desplazamientos, etc. Las que tienen auténtica capacidad para optar a un premio, las semiprofesionales, saben, como hemos visto anteriormente, que quedarán compensadas en la mayor parte de sus desembolsos previos de una forma relativamente generosa dependiendo del número de fases superadas en el concurso, que recibirán dinero municipal a través del Patronato por estar en el circuito de agrupaciones en los tablaos de la ciudad durante la Semana de Carnaval y que tendrán, además, la posibilidad de conseguir contratos tras el COAC. Sin embargo, el conocimiento que se tiene actualmente del nivel de calidad de las agrupaciones a través de los medios de comunicación hace que estas últimas no siempre dependan de su suerte en el concurso para optar a esos contratos. Pongamos como ejemplo la gala anual “El Falla en Sevilla”, que se inició en 2013 sustituyendo, de alguna manera, la acostumbrada actuación durante el Carnaval de las agrupaciones gaditanas ganadoras del COAC en la plaza de San Francisco de la capital andaluza por una sesión comercial en el auditorio FIBES del Palacio de Congresos, auditorio con un aforo de cerca de dos mil butacas y con precios comprendidos entre los 18 y los 55 euros; el programa de la II Gala, la de 2014, se hizo público en enero, antes de que comenzaran las sesiones preliminares del COAC, aunque tuvo lugar el 14 de marzo, y se publicitaba así en la página web del Palacio de Congresos:

El cartel ofrece la oportunidad de ver en un mismo espectáculo a tres chirigotas y dos comparsas que aspiran a todo en el Concurso Oficial del Gran Teatro Falla: la chirigota del Selu “Pepe Trola”, la chirigota del Canijo de Carmona “Las Divinas de la Muerte”⁴⁸, la chirigota de Kike Remolino “Los Georgie Dann de Santa María del Mar”⁴⁹, la comparsa “Los Hippytanos” del célebre autor Antonio Martín y la comparsa de Tino Tovar “La Canción de Cádiz”⁵⁰.

48 Estas dos primeras chirigotas fueron semifinalistas en el COAC.

49 Tercer premio de la modalidad.

50 Estas comparsas consiguieron el segundo y el primer premio, respectivamente, en el concurso oficial de ese año.

Otro ejemplo importante lo constituyeron en 2014 dos de las comparsas más competitivas de los últimos años que, en esa ocasión, quisieron desligarse del concurso para mostrar su desacuerdo con la organización del mismo, pero sabiendo que, teniendo en cuenta su fama, no iban a faltarles contratos a lo largo del año por la gran cantidad de público andaluz deseoso de conocer sus nuevos repertorios. Se trataba de *Los ladrones*, con la autoría de Juan Carlos Aragón, y *Los trovadores*, de los hermanos Carapapa, que, juntas, decidieron emprender una aventura comercial sin presentarse al COAC; la experiencia tuvo su estreno en Alcalá de Guadaíra (Sevilla) el 31 de enero, precisamente el mismo día en que daba comienzo el concurso en el Falla; las entradas para esta primera actuación conjunta se agotaron a los pocos minutos de ponerse a la venta a través de internet. Hay que añadir que, por su ausencia del concurso, estas agrupaciones se convirtieron en centro de críticas y comentarios en todos los medios y círculos y a ellas aludieron prácticamente todas las agrupaciones del concurso en alguna de sus coplas.

La comercialización de las coplas no está bien vista en los ambientes carnavalescos; sin embargo, desde *Las viejas ricas* y sus temporadas en cafés sevillanos, es decir, desde el principio de la historia de la copla de carnaval, las actuaciones por dinero fuera del Falla han sido una constante, y no hay más que recordar a Los Beatles de Cádiz –*Los escarabajos trillizos*– y sus largas giras, participación en películas, etc. Concursos aparte, la copla de carnaval se ha visto muchas veces unida incluso a la posibilidad de subsistencia, como podemos apreciar en las declaraciones de todos y cada uno de los viejos comparsistas que cuentan sus experiencias en las Fiestas Típicas e incluso anteriores a la Guerra Civil en el libro de conversaciones de Acedo Sacaluga y Vázquez Aragón (1985); la consideración del carnaval como una fórmula para “buscarse la vida” era general en otras épocas, hecho comprensible sobre todo por la extracción social de los carnavaleros de entonces.

[...] Entrábamo en el «Riche», que allí paraban mucho señore jugando al dominó; cantábamo tres o cuatro cuplé, dos o tre pasodoble, recogíamo, seguíamo la calle Ancha, los casino, despué nos metíamo en la plaza San Antonio, en el casino, que paraban allí mucho señore, e incluso ellos mismo bailaban, nos cogían la limosnera a nojotro y ellos mismo postulaban y nos daban el dinero. También entrábamo en alguna casa particulá y cantábamo en el patio, ¿comprende? Y siempre caía algo. Ahora, ¡no vea!, cuando abríamo el barril del dinero [...] las perra falsa que salían. Y más que na, to cobre. Pa ve una pejeta en plata, no vea lo que se pasaba. Los gallego de los freidore, el papelón de

pescao te lo daban, ¡fíate tú! Tú que estaba ya deseando, ¡no vea! ¡En aquellos tiempo! ¡El jambraso que había! Estaba tú deseando atrincá. El papelón te lo daba y... ¡toma! Y no vea la de pejeta farsa que te echaban los peazo siesos⁵¹. (Antonio Mestre Pulido, *el Mestre.*, p.25).

[...] Y hay que reírse cuando fui a tocá a casa del Obispo a las sei de la tarde el día de su santo y cuando terminamo, viendo que ya nos íbamo y no daba na, le dije a mi compañero: Llégate y dile que... ¡a ve si arría! Y le dice el joío: tresciento día de indulgencia le doy a usted. Y entonse le digo: Señor Obispo, ¿no puede usted da la mitá en dinero? (Juan García Muñoz, *el Manco del Jambá*, p. 13).

En otras épocas, pocas eran las agrupaciones que salían de Cádiz con contratos, pero todas intentaban, además de la "conviá", conseguir dinero de cualquier manera, a fuerza de ingenio, aparte de la normal actividad postulante. Esta es la función del conocido como "cuplé sablazo" (López Prats y Vázquez Aragón, 1992; Actas, 1994) que aparecía en un buen número de repertorios, por ejemplo en los de Manuel López Cañamaque. Algunos de estos cuplés se dirigían al auditorio en general, de la misma manera en que las agrupaciones callejeras actuales frecuentemente piden al público que compre su libreto en la última copla que interpretan.

Llevamos dos horas / y hemos dao más vueltas que un volador / solo por cantarle / unas cuantas coplas a esta reunión. / Eso se merece / los que tienen gusto, y ahora verán: / todas las perras que tengan / en los bolsillos nos van a dar. / Hay que tener cuidado con los abusos / no vaya a haber entre las perras / algún duro, / Si fuera así, / los negros son muy "capaz" / de entregárselo a su dueño / en cuanto pase el Carnaval. Los indios carnívoros (¿?), 1929.

En otras ocasiones, se encargaba al postulante de que se enterara del nombre de alguna persona presente que tuviera aspecto de adinerada para abordarla directamente.

Castizo y rumboso / jamás lo hemos visto, / como es don José / en el suelo que piso. / Ya le ha hecho por señas / al que viene postulando / que pida la conviá / y que no sea de vino blanco. / Se tira quince mil duros / en menos de

51 Sieso: "Individuo de trato difícil, de carácter atravesado, antipático, mala persona, que obstaculiza o hace incómoda la vida a los demás" (Payán, 2005).

media hora, / porque dice que el dinero / se lo pasa por la espalda. / Piensa llamar al del barril / y decirle, te aseguro, / a ese lo dejo sin fondo / a fuerza de echarle duros. Jazbanlistas americanos (¿?), 1929.

Don Antonio, aquí nos tiene / a este cuerpo uniformado / porque han telefonado que su americana / se estaba quemando. / Pero vemos que es mentira, / porque está usted muy apagado. / Tiene usted que dar dos duros / por el servicio prestado. Los bomberos (¿?), 1951.

Ha habido numerosas coplas a lo largo de la historia del carnaval que se han dedicado incluso a la publicidad de establecimientos comerciales, tiendas de ropa, peluquerías, bares, y hemos de suponer que, igual que los anuncios insertados tradicionalmente en los libretos, se trataba de publicidad pagada. El propio Tío de la Tiza escribió este tipo de coplas, que se extendieron hasta las Fiestas Típicas (Rodríguez Puerta, 1998; Actas 2002):

La tienda de "Las Caballas", / antigua "Estrella de Oro", / vende un rico vinillo blanco / amigo, que es un tesoro. / En tal tienda el Sr. Mazi / que es un chico de mistó / inaugura muy pronto / el hermoso Freidor / que la esquina de Porriño / que como ese no hay dos. Los boticarios (¿?), 1911.

Cuando Dios quiso hacer / el vino de Jerez, / gloria pura / para el mundo entero, / puso en primer lugar / por su gran calidad / Carta Blanca y el Fino Albero; / por su aroma y sabor / son orgullos los dos / de los ricos caldos jerezanos / y son sus propietarios / los señores de Blázquez, / muy dignos gaditanos. Los marcanos (CO: ¿?), 1955.

Pero cuando hablamos de que muchos carnavaleros están en contra de la comercialización de las coplas, debemos aclarar que no nos estamos refiriendo únicamente al hecho de cantar a cambio de dinero, sino al temor que expresan gran parte de mis informantes de que esas motivaciones de tipo psicológico, social, económico e incluso político –agrupaciones, instituciones, medios de comunicación, empresas privadas, todos quieren sacar algún partido del carnaval de las coplas– se conviertan en condicionamientos determinantes para la propia creación de las coplas, de manera que se sobrepongan por mor del dinero a su auténtica esencia como vehículo libre y espontáneo de la expresividad tradicional de una comunidad, de sus auténticos sentimientos, protestas y aspiraciones. La siguiente letra, que resume lo anteriormente dicho, no llegó a ser cantada en el Falla por la agrupación a la que iba destinada, pero sí en las actuaciones posteriores al concurso:

Coplas benditas, coplas del pueblo / coplas de Cadi, ¿quién te está cambiando?, ¿qué te están haciendo? / No son las coplas el escaparate pa un tonto engreído / con el ego así de grande pero el cerebro vacío. / No es este teatro terapia barata pa tus frustraciones, / ni el negocio succulento de un par de televisiones. / No es el cortijo pa cuatro políticos de medio pelo, / ni un concurso de pamplinas, ni es un pase de modelos. / Coplas, que hacen poetas que son como pollos con alas cortadas, / que cacarean pero si los oyes nunca dicen nada. / Nunca dicen nada. Nunca dicen nada... / No es este teatro para un público ni unas maneras / propias de angangos⁵² y verduleras. / Que el carnaval / no es un botín ni un pedestal / ni un trampolín pa la mediocridad / ni un espectáculo ni una verbena. / Que son las coplas el fuego y la libertad / de mi gente y de mi tierra / y si no lo comprende y no respeta esta fiesta... / ¡Sal por donde viniste que ahí enfrente está la puerta! Los gallitos (CP: P), 2014. (Letra cedida por su autor, Miguel Ángel García Argüez).

Pero tanto entre las que llamamos semiprofesionales como en las aficionadas, hay agrupaciones que son muy conscientes –desde el punto de vista de la conciencia social– de la repercusión de lo que se canta en el Falla, de la presencia en el teatro de la radio y la televisión locales durante las fases clasificatorias y de cuartos de final, así como de la multiplicación de los audios y de las imágenes a través de internet; así, mis informantes, sobre todo los más significados en las luchas sociales, han respondido a la pregunta de por qué se presentaban al concurso diciendo que consideraban el teatro Falla como un altavoz que podía hacer llegar a sus paisanos, al Ayuntamiento y a otras instituciones las cosas que ellos tenían que decir.

Colega, te confieso, / ya siento qué es el miedo, / cuando se abren cortinas / y canta la low cost, / el miedo a que esta letra / no suene a brisa fresca para ti / y se rompa el encanto / el rebelde quebranto / de tú y de mí. / Siento terror / que entre estos cuatro versos / nos hagan sangre / o que un piropo intenso / destape el tarro mis vanidades / y ponga en modo on mi forma gilipollas, / que yo me sienta otro dios / que se creyó poeta, el babeta, / y es carajote del tó. / No le temo a este concurso / ni a las mafias del jurado / si contigo cantara borracho / esta copla en la playa / una noche de verano, / más le temo al que obedece / hable por boca de ganso / y mi grupo anteponga / el color de un billete / al calor que desprenden tus aplausos. / Me da pavor que el miedo del PP nos amordace / y amputen este brazo que, / aunque siempre esté en la calle, / poquito a poco destierren / de nuestro templo las libertades, / el

52 Barriobajeros, personas de mal gusto y malos modales.

altavoz de mi lucha, / el teatro Falla, los carnavales, / los carnavales. OBDC Monstruozz!! (CP: P), 2014.

En el caso de las agrupaciones callejeras, las circunstancias de la producción son muy diferentes de las que condicionan a las oficiales. Como se trata generalmente de grupos de amigos que suelen reunirse de manera habitual por otros motivos, es frecuente que en esos encuentros se vayan expresando ideas para el siguiente Carnaval o incluso preparando algunas coplas, pero no suelen comenzar los ensayos, en el mejor de los casos, hasta después de la Navidad o cuando empieza el concurso, o sea alrededor de un mes antes de salir a la calle. A veces, sus ocupaciones personales impiden a muchos de los miembros de estas agrupaciones⁵³ asistir regularmente a los ensayos, por lo que no es extraño ver a algunos componentes cantar en la calle con las letras escritas delante o incluso “mascando letras”, algo que, aunque no es deseable, está admitido en este tipo de agrupaciones. Su motivación es salir a la calle para divertirse intentando gustar a quienes se paren a escuchar su repertorio y, si es posible, conseguir momentos especiales de comunicación con el público.

Los componentes de las agrupaciones oficiales deben contar con tiempo para ensayar y con unas mínimas facultades para concursar; pero sobre todo deben tener abierto deseo de competir. Estas son algunas de las diferencias técnicas, pero también de filosofía, de concepción del carnaval, que existen entre las agrupaciones oficiales y las ilegales. En estas últimas se puede considerar una cierta dosis de generosidad porque solo pretenden salir a la calle para pasarlo bien con quien quiera divertirse con ellas, pero también tienen un indudable deseo de gustar e incluso de alcanzar notoriedad. Refiriéndose a las agrupaciones ilegales, Guerrero y Al Jende (2012: 93) dicen:

Las motivaciones predominantes siguen siendo divertirse y disfrutar del carnaval participando activamente. A su vez, también se reconoce como importante gozar de un espacio de socialización donde predominan las relaciones de amistad y la obtención de cierto reconocimiento, que revierte en la satisfacción y valoración personal. Al mismo tiempo, es una manera de “costearse el carnaval” ya que, gracias a la venta de libretos y las invitaciones del público, los miembros de una agrupación suelen sufragarse los gastos durante la semana de fiesta.

53 Encontramos entre ellos a personas que trabajan fuera de Cádiz, incluso en el extranjero en lugares lejanos; por ejemplo, un componente de la chirigota de Nacho Sacaluga trabaja en Estados Unidos y otro en Namibia.

De manera general, no debemos olvidar que las motivaciones de los carnavales para “salir en Carnaval” son, en origen, divertirse y manifestar la pertenencia al grupo, de la misma manera que se demuestra la pertenencia a otro tipo de culturas, de asociaciones e incluso de redes virtuales. Sin embargo, el carnaval crea adicción en muchas personas y se convierte, más que en una afición, en una forma de vida de la que no pueden prescindir. Por ejemplo, Ángel Subiela, director de comparsas, se define a sí mismo (en entrevista privada, julio 2009) como “un enfermo de carnaval”; es frecuente que se caracterice al carnaval en las coplas como “un veneno” o “una locura”.

Me han dicho que la locura / es el peor de los males, / que sale por Carnavales / y luego ya no se cura, / porque, si te vuelves loco, / la sangre se te dispara / hasta que, poquito a poco, / el corazón se te para. / Me han dicho que la locura / es una enfermedad tan típica de Cádiz / que los gaditanos / que no la padecen nunca van al cielo. / Pero, si se vuelven locos, / tampoco se van / porque juntito al mar / se quedan para siempre / cantando las coplas de la tierra mía. / El levante es el veneno / donde se disuelve / y a quien lo coja lo vuelve / loco de alegría. / Por eso la locura / es la sabia tortura / que si no se remedia / cura la miseria de los gaditanos. / Y como la locura, / nuestra miseria cura, / cuando la padecemos, / si no la tenemos, po nos la inventamos. / Y como la locura, / esta locura de aquí, / si es verdad que no se cura / y sale por febrero, / si algún día yo me muero, / loquito me quiero morir. Los ángeles caídos (CP: P), 2002.

4.1.5. Las mujeres en el carnaval de las coplas

Si hablamos de los integrantes de las agrupaciones, las mujeres necesitan un capítulo aparte. El carnaval y su fiesta no son más que un reflejo de la sociedad que los produce; son un texto de la cultura de Cádiz. No es extraño, por tanto, que digamos que las mujeres no participan en el carnaval de las coplas en un plano de igualdad con los hombres; muy al contrario, habría que admitir tan solo que poco a poco las mujeres van haciéndose un hueco en este universo cultural que ha sido –y continúa siéndolo– tradicionalmente masculino. Pero ellas tienen como tarea añadida ganarse el respeto del público y de sus propios compañeros por el hecho de ser mujeres y atreverse a salir a cantar o recitar.

Desde los inicios del Carnaval democrático, a la mujer se le adjudicó un papel ornamental heredado de la época de las Fiestas Típicas, el de ninfa y diosa, corres-

pondientes a los de dama y reina de las fiestas de otros tiempos. Parecía que, como resultado de la evolución social, cada vez serían menos las jóvenes gaditanas que optarían a representar este papel subsidiario y ajeno al carnaval de las coplas; así podía desprenderse del número de candidatas que se presentaron para el Carnaval 2014, solo veinticuatro para nueve plazas después de que en 2013 habían sido cuarenta y nueve, según destacaron los medios de comunicación locales en su momento. *La Voz digital*, por ejemplo, titulaba (19-11-2013): “El número de aspirantes a ninfa cae estrepitosamente con solo 24 inscritas”. Sin embargo, ese número remontó de nuevo a cincuenta y cinco para las fiestas de 2015.

En 1980, pero fuera de concurso, se presentó por primera vez una agrupación femenina en el Falla, *Las Molondritas*, formada en la peña El Molondro; se trataba de una chirigota, lo que añade valentía al gesto, puesto que el humor es concebido todavía hoy en el carnaval oficial como patrimonio de los hombres. Entre sus componentes se encontraban madres de actuales carnavaleros importantes; por ejemplo, Rosario Mateos, la madre de David y Francisco Javier Márquez Mateos, los hermanos *Carapapa*, autores de premiadas chirigotas y comparsas. El pasodoble de presentación de esta chirigota y uno de sus cuplés resumen perfectamente las condiciones psicosociales que se daban en el momento del debut –fuera de concurso, como una rareza, no lo olvidemos– de las mujeres en el COAC⁵⁴.

Somos las amas de casa / y nos presentamos / como Molondritas / y le cantamo a la peña / de nuestros maríos / por ser tan querida, / pero si algunos señores / con mala intencione / nos toman por locas, / los metemo en un lebrillo / y los lavamos con Flota. / A nosotras nos gusta la fiesta / de los carnavales de nuestra Tacita / y la gracia que tiene mi Viña / que está bendecía por su virgencita. / Saludamos a todas las peñas / y a nuestros amigos con sinceridad, / pero una peña chiquita / que no se puede igualar / es la peña del Molondro / que encierra la gracia de este carnaval. Las Molondritas (CH: P), 1980.

Ese vino del Molondro / ya lo deben de cambiar; / a mí me cuesta trastorno / a la hora de lavar. / Yo le digo a mi marío: / “Chiquillo, no bebas más, / que tienes los calzoncillos / que yo me harto de refregar / y eso no es nicotina / aunque tú digas que es de fumar”. Las Molondritas (CH: C), 1980.

54 Estas coplas están tomadas de oído de la interpretación que hicieron algunas componentes de la chirigota en el homenaje que se les rindió en el Palacio de Congresos de Cádiz, el 29-3-2012, y sobre el que *Onda Cádiz TV* emitió un reportaje.

Cuando se cumplían treinta años de la actuación de esta chirigota femenina en la final del Falla, la comparsa de los Carapapa, *El G-15*, interpretó en su pase de semifinales del COAC un pasodoble recordando las sensaciones de los autores, entonces niños, cuando su madre cantó en el Falla. Ese año, 2010, se cumplía el centenario del teatro y también los cincuenta años de la creación de la modalidad de comparsas, conmemoraciones a las que muchas coplas hicieron alusión; los autores de este pasodoble se decidieron, sin embargo, por recordar un aniversario más modesto para el carnaval.

Recuerdo que aquella noche / no fue una noche / como otra cualquiera. / En una cama mueble / dormí con mi hermano / en casa de mi abuela. / Pero antes de acostarnos / pedíamos llorando / que nos despertaran / aunque fuera muy tarde / pa escuchar a mi madre / que cantaba en el Falla. / Tan chiquititos y pendientes de la radio, / miro hacia atrás y ya han pasado 30 años. / Yo la recuerdo disfrazá con sus colitas, / vestía de molondrita / cantando en la final. / También cuatro mese ensayó / y muy poco le importó / lo que pensara la gente, / se subió a cantarle a Cai / con otras once valientes. / Y quién te lo iba a decir / que hoy estaríamos aquí, / yo cantándote esta letra / y tú sentada ahí enfrente. / El Falla cumple un centenario, / la comparsa está de aniversario, / pero permitan que mi copla / hoy recuerde aquella chirigota / porque ellas fueron las primeras / en venir a cantarte / y a tantas mujeres le abrieron / las puertas de los carnavales / que hoy le cantan a su tierra / como aquella noche / le cantó mi madre. El G-15 (CP: P), 2010.

Adela del Moral es considerada pionera en la participación de la mujer en el Carnaval recuperado, ya dentro de la competición, desde que en 1981 sacara como autora de la música el coro mixto *Los mariscaores gaditanos*. Sin embargo, en el libreto de este y de los coros siguientes constaba que la letra y la música eran “de la agrupación”, hasta 1984, año en que ya apareció ella firmando la música y también como directora del coro *Olé gaditano*. Los coros mixtos han sido relativamente frecuentes en el COAC y lo siguen siendo, desde el conocido como Coro Mixto de San Fernando –con la peculiaridad de que en él las mujeres se encargaban de la segunda voz–, que participó en el concurso desde 1988, hasta el joven coro mixto de Luis Rivero, con mucha aceptación y siempre, al menos, alcanzando las semifinales desde que apareció en 2010.

Es el coro la modalidad que ha acogido a las mujeres tradicionalmente en el carnaval oficial, sobre todo en sus orquestas, en ellas la participación es frecuente

incluso en coros completos de voces masculinas; también ocurre lo contrario, que agrupaciones de mujeres integren a hombres como instrumentistas.

Refiriéndonos solo a las voces, además de los coros mixtos, los hay únicamente interpretados por mujeres. De los dieciocho coros que actuaron en el Falla en 2014 –tomemos este año como punto de observación de la situación–, seis tenían algún tipo de participación femenina, una tercera parte. El recuento de esa participación arroja el siguiente resultado: dos de los coros, de voces femeninas, con la dirección de una mujer y, en cada uno de ellos, otra compartiendo autoría, en un caso haciendo la letra y en el otro la música; tres mixtos, dos de los cuales estaban dirigidos por mujeres, además de que en uno de ellos una mujer firmaba la música. Junto a estos cinco coros de Cádiz capital, participó uno de Chiclana que no podemos llegar a considerar mixto porque tenía una única voz femenina y, en él, una mujer aparecía también como coautora de la música. El coro mixto *El orfeón* consiguió el tercer premio, pero ninguno de los demás superó la fase de cuartos de final⁵⁵.

Como decíamos, las modalidades en las que el humor es esencial se han mostrado más vedadas aún para las mujeres, como suele ocurrir también en otros géneros del mundo del espectáculo. El primer cuarteto femenino *Una locura, según las escrituras*, escrito por Fernando Casas el *Batidora* en 2007, consiguió llegar a semifinales; el grupo solo repitió la experiencia en 2008, ya sin autoría masculina, como *Las malas malas que te cagas*, con peores resultados en el concurso. En el año que nos está sirviendo de referencia, 2014, se inscribieron seis cuartetos y ninguno de ellos tuvo participación femenina, si exceptuamos la aparición especial de la cantante India Martínez solo durante el tema libre del pase de semifinales de *Clínica privada Sana, sana, culito de rana*, que alcanzó el segundo premio.

En cuanto a chirigotas, solo en dos de las cuarenta y siete que se presentaron a concurso en 2014 había participación de mujeres: en una, que procedía de Algeciras, voces y dirección eran femeninas y, en la otra, una mujer aparecía como coautora de la música. Ninguna de las dos superó la fase clasificatoria.

En la modalidad de comparsas, en 2014 hubo sesenta y cuatro agrupaciones, diez de ellas con algún tipo de participación femenina. En dos, las mujeres solo

55 En 2015 surgió la sorpresa: un coro de voces femeninas –con música de autoría masculina– llegó a semifinales por primera vez en la historia del COAC. Se trataba del coro de Lucía Pardo (letra) *Que Dios nos coja confesá*, también bajo la dirección de una mujer.

aparecían como copartícipes de la autoría y, en uno de esos casos, se trataba únicamente de la música. Entre las ocho restantes había cuatro comparsas mixtas, en una de las cuales había una mujer en la dirección y en la autoría de la música, y otras cuatro de voces femeninas dirigidas por mujeres, que además se encargaban de la música y, en una, incluso de la letra. De estas diez agrupaciones, dos pasaron a la fase de cuartos de final, una mixta y una solo de voces femeninas, pero ninguna logró situarse en semifinales.

Una de las comparsas en las que todo, excepto la letra, tenía género femenino⁵⁶ rendía un homenaje a las amas de casa a través del tipo y de las coplas. Se trataba de un homenaje completamente acrítico a la actitud esforzada de las mujeres cuidadoras del hogar bajo el título *La reina de mi casa*. Solo en la última cuarteta del popurrí se admitía que una figura de este tipo había tenido en algún momento de su vida otras aspiraciones (sueños):

Llega la noche a mi reino / mis príncipes están durmiendo, / la reina se va a descansar, / pero antes /de volver pa sus aposentos / se para a pensar un momento / en ese día que se va. / Y mientras / recoge detrás de la puerta / los zapatos de su princesa / y deja las llaves echás, / suspira / por ver dónde han ido sus sueños / viendo a su marido durmiendo / cansao de tanto trabajar / y se da cuenta / que sus sueños no se perdieron, / solamente se convirtieron / en el reino que quiere reinar, / y sonrío / porque al final se da cuenta / que cuando se cierra la puerta / encuentra la felicidad. / Es reina y madre / esposa y trabajadora, / para ella no existe la hora / para poder descansar. / Hoy su niña, / que ya se ha convertido en reina / le dedica esta comparsa / porque tú, mi madre del alma / eres la reina de mi casa. La reina de mi casa (CP: Pop.), 2014.

En los círculos carnavalescos, se tiende a rechazar las voces femeninas con el argumento de que “chillan mucho”. Es cierto que las voces de las mujeres, sobre todo en las comparsas, suelen estar afinadas generalmente dentro del umbral de la estridencia porque los directores o directoras musicales tienden a aplicar el patrón armónico de las agrupaciones masculinas, sin investigar otro tipo de tonalidades por considerar que “no sonarían a carnaval”; quienes sí buscan otra tesitura más adecuada, como Luis Rivero en su coro mixto, consiguen, sin embargo, excelentes resultados.

56 Es significativo que, a pesar de ello, se hablara de esta agrupación como “la comparsa femenina de Alvarado”, el autor de la letra únicamente.

Hemos hablado hasta aquí de voces femeninas en el sentido literal y material de la palabra; pero si, en sentido figurado, revisamos cuántas mujeres han dejado oír su voz a través de una agrupación oficial de carnaval en 2014, es decir, cuántas han sido algo más que meras enunciadoras y han escrito letras, solo encontramos, tras el recuento total de las ciento treinta y cinco agrupaciones de la categoría de adultos en las cuatro modalidades, una coplera en un coro –Lucía Pardo, en el coro *Aquelarre*, de Cádiz, cuartofinalista– y otra en una comparsa– María Núñez para *Midnight in Paris*, procedente de Sevilla–, además de la coautora de la letra de *La mensajera*, comparsa de voces masculinas de Sanlúcar de Barrameda, Rocío Rodríguez. Permítaseme remarcar que el pobre resultado final es de tres voces de mujeres, incluida la coautora de la agrupación de hombres.

Por eso, cuando se dice que actualmente las mujeres están animándose a participar en el concurso de agrupaciones, solo se habla en realidad del aumento del número de cantantes, la autoría sigue siendo generalmente masculina. Por otra parte, revisando los repertorios de 2014 de las autoras anteriormente nombradas, podemos observar que todos incluyen coplas neutras en cuanto a la consideración de género, es decir, que esas mismas letras podrían ser cantadas por hombres, excepción hecha del primer tango interpretado por el coro *Aquelarre* en la fase de cuartos en el que, para denunciar el problema de los bebés robados en las clínicas, se hacía alusión a lo que un hijo significa específicamente para una madre.

Por intentarlo, se puede “invitar” a la mujer a que sea ella quien escriba su propia comparsa (en vez de dejarla en manos de un autor de segunda fila), a que sea ella la que invente su propio modelo de afinación (en vez de ponerla en la batuta de un director frustrado), a que sea ella la que recree su propio modelo de interpretación (en vez de imitar el retorcimiento gestual de los octavillas ilustres). En definitiva –yo lo he hecho en muchas ocasiones– se puede “invitar” a la mujer a que feminice todo lo que haga en Carnaval, e impulse de esta forma un nuevo modelo de agrupación. Pero solo es una sugerencia. En todo caso, esa no es la raíz del problema ni la causa del porqué no terminan de fraguar las agrupaciones de mujeres. [...] El problema vuelve a residir en nuestro conservadurismo endogámico y solipsista. ¿Qué he dicho? (Juan Carlos Aragón, 2012: 155-6).

Como en tantos otros aspectos, la situación en las agrupaciones de calle, aunque no podemos afirmar que esté equilibrada en cuanto a participación de hombres y de mujeres, es muy diferente. No debemos olvidar que las charangas fami-

liares son, de alguna manera, el germen de las callejeras; este tipo de agrupaciones surgieron con la intención de que las parejas de amigos pudieran divertirse juntos en la fiesta de Carnaval. Sin embargo, en la actualidad podemos observar que, proporcionalmente, han descendido de manera notable las de composición mixta⁵⁷ y que la tendencia general es que los hombres –cuya participación sigue siendo abrumadoramente mayoritaria– y las mujeres se agrupen en función del género; así explican este cambio Guerrero y Al Jende (2012: 88):

Si bien la primera participación de mujeres en agrupaciones callejeras estaba asociada con salir con sus parejas respectivas, el protagonismo y dirección del hombre acarreaba a veces problemas al predominar la visión masculina en la construcción de los repertorios, pudiendo asimilarse su participación también al rol de “acompañante”. Esta situación generó malestar en algunas mujeres y supuso el acicate para organizar agrupaciones íntegramente femeninas, formadas, organizadas y escritas por ellas y reflejando su propio punto de vista en las letras. Puri Manjavacas recuerda a su agrupación (Las Brujas, 1984) como una de las primeras que ya llevaban un repertorio donde las letras estaban compuestas por ellas mismas, desde el punto de vista femenino, con consciencia de elaborar letras contra el machismo.

Este dato sobre la autoría femenina en el carnaval callejero siguió permaneciendo oculto durante muchos años para la mayoría de la población de Cádiz, hasta el punto de que, casi dos décadas después de aquellas primeras agrupaciones escritas por mujeres y a pesar de que ya habían existido, sin ser las primeras, algunas muy célebres en los años 90 –*Las Ágatha Ruiz de la Prada, chirigota de diseño* en 1995, *Las evamariasefué* en 1996, o *Las muñecas de Marín* (premio de la Asociación de la Prensa de Cádiz) junto a *Las pornochachas*, primera agrupación de Las Niñas, en 1997–, todavía se suponía que siempre eran hombres los autores de los repertorios de las ilegales femeninas.

Quiero dedicarle un pasodoble / a ese muchacho que nos escribe, / ese personaje misterioso / por el que todos preguntan / –“¿Quién os escribe?,

57 En 1992, de cincuenta y tres agrupaciones censadas por Acedo Moreno (2014), veintisiete eran mixtas y el resto masculinas; diez años después, en 2002, de cincuenta y cinco agrupaciones, veintiuna eran mixtas, tres femeninas y el resto de hombres; todavía las mujeres estaban empezando su andadura independiente en el carnaval. En 2012, último año que censa Acedo –incluye también ciento diez agrupaciones de 2013, pero advirtiendo que hubo más–, se alcanzaron las ciento treinta y cuatro callejeras, de las que dieciocho eran mixtas y diecisiete femeninas.

¿quién os escribe?” – / y nadie sabe ni quién es / ni dónde vive. / ¿Cómo se podíais creer / que una chirigota / pudiera escribirla una mujer?, / con lo difícil que es / eeeeeh eeh. / Sí, yo tengo un negro, ¿qué pasa?, / toma respuesta. / Él me escribe las letras / y además me hace otras cosas; / es el que compone la música, / dirige los ensayos / y también el que corrige / nuestros numerosos fallos. / Y por si todo esto fuera poco, / el muchacho que nos escribe... / Perdona que coja la chuleta, / no me acuerdo cómo sigue... / Alto, moreno, ojos verdes, dientes blancos... / ¡Este tío no tiene jeta!, / aprovecha que es letrista / pa dedicarse una letra. / No te creas na, / en verdad no vale un duro, / encima escribe fatal, / lo que pasa es que nosotras / defendemo el repertorio / porque cantamos mu afinás. La Shari es peluquera y se casa. Despedida de so horterera (CLL: P), 2003.

Veamos, a continuación, algunas coplas callejeras en las que las mujeres adoptan un punto de vista propio en distintos temas, desde el sexo y las relaciones de pareja o la conciliación en el hogar, hasta aspectos políticos de actualidad relacionados con el género:

Como era lógico y naturá / el reló biológico yo ya lo tengo pa reventá; / mi reló quiere que sea mamá / y un día a las siete de la mañana empezó a sonar, / lo apagué de un manotazo, / me hice una paja y seguí acostá. Las maniquiles del Palacio de la Moda (CLL: C), 2005.

Con lo de las bodas / de gays y mariquitas, / la que están liando / estos socialistas. / Y ahora quieren cambiar la constitución; / perdona, / pero yo dudo de que tenga eficacia, / que la constitución no se pue cambiar, / que la que es ancha es ancha. Las hijas de la gran China (CLL: C), 2006.

Lo siento mi amor, / pero aquí te lo voy a decir, / porque puede faltarme al valor / para decírtelo en casa... / Lo siento mi amor, / tengo una fantasía sexual, / y pretendo acabar de una vez / para siempre esta farsa... / Lo siento mi amor, lo siento mi amor... / Hace tiempo que me excita verte con una fregona / que mi cuerpo tiembla de deseo si tú vas al mercadona / y tu cara y tu pecho y tus manos llenitos de fairi / y tus besos recorren mi cuerpo oliendo a suavizante / yo me pongo muy cachonda cuando te veo tan bravo / recogiendo con mucha energía los pelos del lavabo / y no puedo ocultar este fuego, no puedo y no quiero / cuando sabes qué programa es el del centrifugado... / Lo siento mi amor, / pero me han renovado otra vez, / ahora cobro más sueldo que tú / y a jornada completa. / Lo siento mi amor, lo siento mi amor... / Hace tiempo que te toca a ti quedarte con los niños, / disfruta de la paternidad, que también es muy bonito / que tu cara tu pecho y tus manos se llenen de caca...

/ y los besos pringaos de nocilla te manchen la cara... / Y es que existe otro amor que lo tengo callado, callado, / quiero promocionar en mi carrera / a ver cómo lo hago, / si compartimos todas las tareas yo te como entero, / la lujuria que antes tenía volverá de nuevo... / Hace tiempo que me excita verte con una fregona... (bis) (L) Como Dios manda (Excepción femenina de la malange española) (CLL: Pre.), 2011.

El gobierno te educa y guía tu maternidad, / lo hacemos por ti y por tu dignidad; / aunque tengas treinta años, / tu poder de decisión / siempre va a ser un mojón. / Si te has quedado embarazada y no lo puedes mantener, / por supuesto, lo tienes que tener; / te negaremos subvenciones, / bajaremos las pensiones / y ya traerá debajo el brazo un pan. / [...] El estado no perdona que tengas un error, / somos ejemplo de gran perfección, / impondremos la doctrina / hasta en tu propia vagina, / la crisis ya otro resolverá. / El gobierno te educa y guía tu maternidad, / privatizaremos toda sanidad; / fíjate si te ayudamos, que te vamo a hacer viajar: / vete a Londres a abortar. Las niñas de la curva (CLL: Can.), 2014.

Es verdad que todavía hay un cierto número de agrupaciones callejeras femeninas con autoría masculina, como por ejemplo la que se inició como chirigota mixta en 2002 llamándose *Las dulce nombre de María*, que pasaron a ser chirigota femenina en 2004 como *Las atormentadas* y que en 2014 fueron *Las perfectas* –así se demuestran las dificultades que tiene en la práctica referirse a la mayoría de las agrupaciones callejeras–, que cantan repertorios creados por el destacado autor de comparsas oficiales y de otras agrupaciones ilegales a las que ya nos hemos referido, Jesús Bienvenido.

4.2. EL PROCESO DE PRODUCCIÓN

4.2.1. La autoría

Llamamos «autor» a la fuente de la que emanan las ideas para las coplas, pero que también da a estas la estructura y la forma versificada adecuada para cantarlas. En la autoría de las coplas de carnaval encontramos todo tipo de fórmulas, desde el autor individual a la creación colectiva, tan característica de la literatura popular, entendiendo que en la creación colectiva en este caso se dan diversos procesos, que no siempre son alternativos; los más habituales son:

- Uno o varios autores crean coplas por separado, pero después las someten al juicio abierto de la agrupación para hacer las modificaciones de forma y contenido que se consideren convenientes.
- Todos los componentes de la agrupación aportan ideas más o menos elaboradas para las coplas y después una o más personas se encargan de darles forma.

Originalmente las coplas eran anónimas, pero la censura hizo emerger el nombre de un autor como responsable de lo que en ellas se decía. En la actualidad, el concurso también requiere que conste el nombre del autor o los autores en su documentación; así, a través del tiempo y como efecto de la presencia de los medios de comunicación, se ha ido pasando en el carnaval oficial del anonimato al auténtico estrellato que caracteriza ahora a muchos autores, algunos de los cuales, todos en la modalidad de comparsas, llegaron a contar incluso con club de fans, como Antonio Martínez Ares o Juan Carlos Aragón, y muchos otros de todas las modalidades inspiran y llenan con su obra un buen número de blogs y páginas web. En las agrupaciones callejeras, la autoría sigue siendo anónima en general, si bien algunos autores de música hacen constar su nombre en el libreto y hasta incluyen partituras, como es el caso de Pedri de Cádiz, de la misma manera que algunas agrupaciones oficiales que ocasionalmente se convierten en callejeras también hacen público el nombre del autor de letra y música, como la de Jesús Bienvenido, pero se trata de excepciones dentro del anonimato común.

Para las agrupaciones del concurso la autoría de las letras generalmente es individual; cuando vemos que son dos las personas que las firman, casi siempre es que se han dividido las coplas por tipos, marcados generalmente por la clave o tono; así, es frecuente que autores de agrupaciones de carácter más serio, como los coros o las comparsas, pidan la colaboración de un chirigotero o un cuartettero para que se encargue de los cuplés, que han de tener siempre un tono humorístico; por ejemplo, Antonio Martín ha contado en varias ediciones del COAC con la colaboración del chirigotero José Guerrero Yuyu o del cuartettero Manuel J. Morera para hacer las letras de los cuplés de sus comparsas.

Aunque nos encontremos en el terreno de la autoría individual, autores de una obra cerrada, personal, que no admite colaboraciones son muy escasos; lo habitual es que el autor recoja las ideas y propuestas de la agrupación o de algunos de sus componentes concretos, aunque después tratará a su manera estas aportaciones o

las rechazará. Si cuando comienzan los ensayos de la agrupación el autor detecta que no gusta una determinada copla a los que van a interpretarla, la retirará o la retocará en los aspectos que de manera abierta o tácita rechaza el grupo. Por ejemplo, Antonio Pedro Serrano, el *Canijo de Carmona*, autor de letras de chirigotas oficiales, respondía de esta manera a la pregunta (en mensaje privado de correo electrónico, julio 2007) sobre qué importancia le concedía a la agrupación en el proceso creativo de las coplas:

Importancia total. No se canta nada que yo haya traído si no tengo claro que al grupo le gusta. Así, he dejado de cantar cosas que verdaderamente me gustaban a mí, pero no al grupo. A veces, cuando no nos ponemos de acuerdo, lo cantamos en el ensayo general y allí se ve quién tiene la razón. Si gusta, lo cantamos, y si no, pues no lo cantamos. Está feo que lo diga, pero la razón es mía la gran mayoría de las ocasiones, por lo que muchas veces confían en lo que traiga, aunque no lo vean a primera vista. Los equipos o grupos para que funcionen de verdad, deben ser multidisciplinares: hay gente que aporta musicalidad, otros aportan humor y gestualidad, otros, liderazgo, otros, trabajo..., hay defensas, delanteros, medios...

Pero no solo se trata de una cuestión de gustos, también de ideología. En las coplas de carnaval, en teoría, el pensamiento es libre, sin embargo, si treinta personas en un coro o quince en una comparsa van a cantar una letra de cierto corte ideológico, es posible que no todas estén de acuerdo con ese contenido o con la perspectiva del tratamiento. Antonio Martínez Ares, que durante sus años de autor de comparsas se caracterizó por escribir coplas muy polémicas, se refería (en entrevista privada, marzo 2011) con estas palabras a ese posible conflicto.

Siempre he negociado. Ha tenido que ser una cosa muy muy puntual para no negociar. No me ha pasado a mí, porque siempre hemos tenido una conciencia democrática que en carnaval no vale, no da juego. El que me escuche dirá qué está contando este tío. Pues sí, yo he conocido autores que han dicho: "Esto es lo que hay y, si no, ahí tienes la puerta". Todavía están en activo. Muchos. Y esa ha sido la manera, pero no porque sea más imposición que otra cosa, sino porque hay quince opiniones diferentes y no hay manera de poner a ninguno de acuerdo. Yo recuerdo el año de *Los templarios* que yo quité un pasodoble porque uno no estaba de acuerdo, pero también recuerdo que el año de *La ventolera* uno no estaba de acuerdo y se quedó por mayoría.

Pero nunca hay que confundir esta forma de autoría individual abierta a la colaboración y a la crítica con la autoría colectiva, que es propia –sin ser excluyente,

puesto que también las hay producto de autores individuales– de las agrupaciones ilegales. Cuando en el libreto de las ilegales encontramos que las letras las firma “la agrupación”, en general debemos entender que estamos ante una obra colectiva, mientras que, si esto ocurre ocasionalmente en las agrupaciones oficiales, es que se ha repartido la creación del repertorio entre dos o más personas; a veces incluso, en este último caso, puede tratarse de autores individuales que desean esconder así su identidad, como tradicionalmente suele hacer el Gómez cuando escribe para agrupaciones del concurso.

En cuanto al autor individual, debemos distinguir entre el que podríamos denominar “interno” y el “externo” a la agrupación. El primero es un componente más de la agrupación como cantante o como instrumentista y, por tanto, no solo se implica en la creación, sino también en el resto del desarrollo de la producción así como de la transmisión. Este tipo de autoría lo encontramos tanto en agrupaciones oficiales –por ejemplo, Julio Pardo como guitarrista junto a Antonio Rivas como cantante de sus coros, o Kike Remolino y José Antonio Vera Luque en sus respectivas chirigotas– como en las callejeras, como es el caso del propio Jesús Bienvenido en su chirigota o comparsa, según el año, o el de Quico Zamora en sus coros ilegales. El segundo tipo, el externo, es propio, sobre todo, de las agrupaciones oficiales; se trata de un autor que escribe para su agrupación habitual –como Joaquín Quiñones hacía para su comparsa, por ejemplo–, pero que no participa en ella, aunque también puede ser el autor de un repertorio “de encargo” para otra agrupación, como el Canijo o Antonio Rivas para la comparsa de Los Majaras de El Puerto de Santa María. No es frecuente la autoría externa en las agrupaciones callejeras, aunque también se dan algunos casos, como el de Jesús Bienvenido con respecto a la chirigota femenina a la que antes nos hemos referido o el ya clásico del Gómez durante años con los actuales Guatifó.

De manera periódica, los medios de comunicación suelen interesarse por el proceso de creación de las coplas y, con ese motivo, hacen públicas entrevistas con autores populares de agrupaciones oficiales.

Hemos leído cómo los autores / buscan la fuente de su inspiración / y yo les cuento cuál es mi sistema / ya que el periodista no me preguntó. / Yo necesito estar muy tranquilo, / que, por supuesto, no me duela na, / no quiero niños, no quiero ruido, / yo cuando escribo me tengo que aislar. / Así / que yo me voy un mes / solito a un hotel / con balneario / y allí / me pido de cenar / marisco

*y champán / casi a diario. / Si no tengo ese relax, / no consigo estar al liqui*⁵⁸
/ y antes de hacer un cuplé / necesito echar / tres o cuatro quiquis; / por lo
tanto no es extraño / que a mí cada año / inspirarme me sea más difícil. Los
bajancias⁵⁹ (CLL: P), 2004.

Lo que nos muestran esas entrevistas –por ejemplo, los extractos publicados en la sección de Carnaval de la edición digital del *Diario de Cádiz* el 8 de febrero de 2012 por Jiménez y Ruiz bajo el título “Cada maestrillo tiene su librillo”– es que los procedimientos que siguen estos autores oficiales no se diferencian mucho de los utilizados por otros escritores o por creadores de canciones populares comerciales. La inspiración basada en la observación del entorno, las noticias y personajes de los medios de comunicación o la experiencia propia y ajena son el punto de partida; el propio desarrollo del concurso, una vez empezado, permite también a los autores encontrar temas y formas. Después está el trabajo de escritura y la corrección de las coplas creadas, la propia y también la de los allegados.

La creación colectiva del carnaval callejero se desarrolla generalmente a través de reuniones informales en las que se utilizan técnicas del tipo *brainstorm*: tanto los temas como las ideas para las formas van surgiendo mientras el grupo come, bebe y se divierte con sus propias propuestas.

Antonio G.: El motivo es que somos amigos y durante todo el año vamos quedando, tenemos reuniones, nos lo pasamos muy bien y al mismo tiempo vamos creando y transmitiendo las ideas los unos a los otros.

Raúl: Más que amigos, ya la chirigota es una pequeña familia.

Antonio G.: Como solo somos cinco, fácilmente nos reunimos en cualquier sitio.

P. ¿La creación es colectiva?

Raúl: En nuestro caso sí.

Javier: Hemos comprobado que sale mejor.

P. El proceso sería que uno plantea una idea...

58 Payán (2005) considera “al liqui” como una forma apocopada de la expresión “al linquindoi”, que significa estar pendiente de algo. A su vez, supone que esta expresión proviene de una fórmula inglesa *looking dein!* (¿?), mirando con atención.

59 Los que no se hablan con nadie. Según Payán (2005), “el que resulta humillado o perdedor con relación a otro”, pero también “con quien se está enfadado”.

Alejandro⁶⁰: Sí, pero llega un momento en que ya no se sabe quién ha planteado la idea.

Javier: Hay letras que están escritas a cinco manos.

(Componentes de la Chirigota del Perchero en entrevista privada, julio 2007).

Si hablamos de las fórmulas para la creación de las coplas de carnaval, conviene recordar que, independientemente del nivel académico de los autores, estos no son profesionales; la mayoría de ellos no saben música y, por tanto, crean de oído las melodías, además de escribir las letras utilizando las técnicas que han ido aprendiendo a través de la experiencia y el conocimiento que les ha dado el propio carnaval. El procedimiento de escritura más extendido atiende a la estructura de las coplas; todos mis informantes, tanto autores de tangos como de pasodobles o cuplés, tanto de coro como de comparsa o de chirigota –Rafael Pastrana, Miguel Ángel García Argüez o Antonio P. Serrano el *Canijo*, entre otros–, han coincidido en afirmar que lo más importante a la hora de escribir una letra no es solo determinar el tema y el tono, sino tener claro el remate, el final, para después abordar el principio y luego el resto del cuerpo de la copla. Se trata de técnicas personales que, transmitidas de unos a otros, se han convertido en tradicionales porque se ha visto que resultan útiles para la creación.

Quiero hablar de música, pero resulta que no tengo ni pajolera idea de lo que es técnicamente la música. Sé que las líneas de un pentagrama son cinco y paralelas entre sí, hasta ahí llego. Además, eso sí, toco la guitarra. Sin embargo, sobre estas bases me atrevo cada año a componer en todo tipo de estilos musicales –tangos, pasodobles, cuplés, rumbas, habaneras, baladas y muchas otras canciones diversas destinadas a popurrís y presentaciones– para la fiesta principal de Cádiz, el Carnaval. Que conste que el mío no es un caso aislado. En Cádiz somos muchos los autores de carnaval y el 99% de la totalidad de los “músicos” no sabemos música. ¿No es extraño? No, no lo es en el terreno de la música popular y ese es precisamente nuestro territorio. De hecho, más allá de las orillas de nuestra bahía nos reconocen como artistas y nos tratan como a verdaderos ídolos, cosa que nos sorprende, ya que ninguno de los autores de nuestra fiesta vive de la música.

60 Alejandro Leiva fue durante algunos años autor individual interno de la chirigota de Nacho Sacaluga. Cuando él junto a los demás componentes de la actual Chirigota del Perchero la abandonaron, aquella agrupación también adoptó la fórmula de la creación colectiva.

La letra es otra de las asignaturas pendientes de los autores de carnaval. Los poetas clásicos no han sido nuestros maestros y, para los copleros de aquí, una cuarteta no tiene por qué ser prima de la redondilla, sino más bien hermana gemela unas veces de la décima y otras del pareado. Los temas no se van a buscar a los límites de la imaginación; son asuntos cotidianos que nos importan a la mayoría, de esos que se tratan en los bares, en los mercados y en los foros de internet, por eso seguramente se repiten con demasiada asiduidad. Pero ahí es donde hay que estrujarse la sesera intentando encontrar temas originales, que nadie antes haya tocado, o bien tratando un asunto ya trillado pero dándole un giro, presentando una perspectiva inédita. En esta labor es donde entra en juego el ingenio, una de las reconocidas virtudes gaditanas, esa a la que –si le añadimos un pellizco de sal– llamamos gracia de Cádiz. (Pastrana Guillén, 2014: 18-19).

En el mismo libro del que está extraída esta cita, Rafael Pastrana explica procedimientos propios y de otros autores para la creación de las coplas. Cuenta, por ejemplo, que el autor de chirigotas de la segunda época histórica del carnaval Eduardo Delgado tenía ocho hijos y hacía que cada uno de ellos aprendiera una parte de la música que se le iba ocurriendo, de manera que después los juntaba a todos y les hacía cantar la copla completa. Ya en épocas más cercanas y en la actualidad, las grabadoras de todo tipo y los programas informáticos han supuesto una ayuda fundamental para la composición de las coplas de carnaval.

Camino del local / es un querer y no poder, / el tiempo se echa encima / y no llevo nada pa meter / y a ver qué coño digo al grupo. / No sé muy bien qué hacer; / lo que tú ves o lo que yo, / lo que me dicen, lo que quiero, / lo que pega, lo que triunfó / jajajaja / y es el dilema del concurso. / Y cuando piensas que / este año no va a poder ser, / que no te sale nada, / ¡que no está hecho ni el cuplé! / Y el universo se alinea / y empieza a despertar / la mística de esta ciudad / y la chispa se presenta / en forma de rima y de compás, / de cante, melodía y letra. / Y así el milagro comienza: / tretoté tachero tachero techín / tratará tachín y más tratará / y Caleta que rima con piedra / y se baña en las aguas / y cuando en ti navego, / y allí fue medio Cádiz / y más tratatará tratará tratachero. / Y así febrero comienza / y en una casa cualquiera / de un gaditano sencillo / con un millón de problemas, / se saca de su bolsillo / canciones para su tierra / y se entrega a verso y sangre / y aunque de sobra ya sabe / que una vez que abren cortinas / seguirá siendo un don nadie. / Pero aquí vuelvo a mi tierra / y otra vez traigo mi ofrenda, / que más que esto no te puedo dar; / son mis canciones de Cádiz, / son mis canciones de Cádiz, /

son mis canciones de Cádiz, / mi canción de carnaval. La canción de Cádiz (CP: Pre.), 2014.

Esta copla de presentación del primer premio de comparsas en 2014 expresa las inquietudes de *"un gaditano sencillo"*, un autor de carnaval: la presión del tiempo y del concurso, además de otro tipo de condicionamientos para la creación. Pero la inspiración se activa por *"la mística de esta ciudad"* y comienzan a aparecer en la mente de ese autor versos sueltos de coplas clásicas: *"se baña en las aguas"*, del pasodoble de *Los Fígaros* (1964) *"No es que la luna"*, que hemos visto más arriba; *"cuando en ti navego"*, del pasodoble del Vaporcito, de *Los hombres del mar* (1965); o *"allí fue medio Cádiz"*, del tango *"Los duros antiguos"*, de *Los anticuarios* (1905). Y es que el autor, ya sea individual o colectivo, está apoyado siempre por lo que podríamos considerar un *"coautor en la sombra"*, que es la tradición y que se manifiesta no solo a través de la inspiración emanada del entramado cultural e histórico, también lo hace de forma muy frecuente a través de la intertextualidad; este procedimiento permite rendir un homenaje a las coplas clásicas, al mismo tiempo que sirve de guiño de complicidad al aficionado.

Los asuntos de actualidad constituyen el principal núcleo temático de las coplas, sobre todo aquellos que interesan o preocupan de manera especial a los gaditanos. Los autores de carnaval parecen constituirse por ello en portavoces de sus paisanos, sobre todo porque sus mensajes están destinados a ser captados por un público numeroso en la calle, en el teatro y a través de los medios de comunicación. Los autores, con sus coplas, entran en los debates abiertos sobre todo tipo de temas, los fundamentales y los secundarios, y su opinión extendida parece representar la de la mayoría de sus conciudadanos, aunque muchas veces, por ejemplo en el terreno político, las urnas desmientan esta suposición.

P. ¿Te sientes portavoz de alguna manera de tus paisanos?

No quiero ser ambiguo. Yo sí me he sentido portavoz en un momento determinado de mi vida. Entiéndeme: al principio yo hacía carnaval porque me gustaba; cuando me di cuenta de la repercusión que podía tener porque eran muchas muchas muchas las personas que te seguían, pues entonces caes en la cuenta de que lo que tú dices va a misa, entonces ya no escribes igual. Mira, yo creo que hay muchísima gente que escribe y son portavoces de la realidad y hay mucha gente que no sabe ni lo que escribe, porque lo único que quiere es formar parte de este circo, como sea. Todo el mundo quiere ser autor, todo

el mundo quiere ser cantante, todo el mundo quiere tocar la guitarra, todo el mundo quiere tocar el bombo, todo el mundo sabe de sastrería, de atrezzo, de maquillaje. Al final, solamente hay unos cuantos tocados con la varita, solamente hay unos cuantos, el resto sustenta la gran pirámide, punto pelota. Portavoces, creo que poquitos. ¿Que todo el mundo le cante a las cosas del mundo?, Sí, pero eso no significa que sean portavoces en potencia. (Antonio Martínez Ares, en entrevista privada, marzo 2011).

Cucha, poeta, / no te confundas, / la voz del pueblo / nunca es la tuya; / cucha, poeta de los Carnavales, / no te me equivoques, / que tu voz no es la del pueblo, / no hagas más el carajote. / Un obrero en la asamblea / alzando el megáfono de su esperanza, / una estudiante que grita / con una pancarta por la calle Ancha, / una vecina quemada que se enfrenta al pleno / con la voz temblando / y diciendo verdades que claman al cielo, / una abuela maldiciendo / frente a su nevera, / o esos dos chavales / fumando en la acera. / Y en los lunes al sol / las palabras de un parao, / que frente al ayuntamiento / chilla como un loco por probar boca, / o aquella voz violeta / en una boca de mujer / que exige los derechos / que le han arrancao. / La voz para pedir, / para sentir, / para gritar, / la voz que brota en dignidad / del corazón de tantísima gente. / Pobre poeta, / sal y escucha la verdad / de la calle que no calla, / esa es la voz del pueblo verdadera y clara, / y no las tonterías / que cantamo aquí en el Falla. Los borregos (CP: P), 2015.

Ese hombre –o mujer–, “gaditano sencillo”, es consciente de que, si no es “la voz del pueblo”, al menos es una voz popular que se alza a través de su agrupación ante un público –o incluso ante una audiencia, en el caso de los autores del carnaval oficial–, lo que conlleva un alto nivel de responsabilidad. El autor de carnaval, ya sea individual o colectivo, se enfrenta a una serie de condicionamientos; veamos algunos de ellos:

- Debe, primero, captar y mantener la atención del público a través de la forma y el contenido de sus coplas. El autor ilegal sabe que la agrupación se divierte gustando y divirtiendo también al auditorio. Los autores oficiales, a su vez, conocen el valor de la retroalimentación en la relación entre el público y el jurado del concurso y la utilizan buscando el máximo rendimiento.
- Tienen que hablar al público en un lenguaje comprensible, pero que resulte evocador en relación con el propio carnaval. Han de jugar con las suposiciones dentro de su propia cultura –crean para una fiesta local–, pero de

manera que las coplas también puedan ser accesibles a círculos culturales concéntricos más amplios.

- La expresión de su pensamiento o ideología debe adquirir unas formas aceptables socialmente, pero también provocadoras, carnavalescas. En el carnaval oficial, pueden darse contenidos políticamente incorrectos, pero hay que darles formas filtradas por una cierta autocensura, dada la diversidad de la audiencia. En el carnaval callejero, en cambio, esa expresión depende del estilo de cada agrupación, que puede llegar incluso a la preferencia por el disfemismo.

Estos condicionantes, entre otros, actúan cada uno en mayor o menor medida según de qué autor o de qué agrupación se trate, aunque todos ellos están presentes en el proceso de creación de las coplas. Pero, además, una de las aspiraciones de cualquier autor, ya sea individual o colectivo, es llegar a marcar un estilo, conseguir un sello específico que sea reconocido por el público; por tanto, se trata de trabajar con el lenguaje y las ideas de una manera artística. No es extraño, entonces, que los autores de las coplas de carnaval, sobre todo en la modalidad de comparsas desde la época de Paco Alba, sean vistos socialmente como “poetas” y así se les denomine con cierta frecuencia, mientras que los cuarteteros y chirigoteros tiendan a considerarse “caricatos”. Joaquín Quiñones, autor de letras de comparsas, publicó en 1988 –con varias reediciones posteriores– un libro que, bajo el título *La poesía en el Carnaval de Cádiz*, recogía una serie de coplas que él consideraba auténticos poemas, seleccionadas según su gusto personal como único criterio. Se trata en su mayor parte de letras de pasodobles de comparsa, unas cuantas de tangos y algún popurrí.

Voy a intentar recoger lo que, a mi modesto entender y dentro de miles de repertorios, considero auténtica poesía, sin pasión y sin ningún tipo de preferencias por nadie ni por nada, desde el llorado Paco Alba, hasta el último que haya aterrizado en este mundo del carnaval, donde hay momentos de verdadera inspiración, en cuartetas a la mujer gaditana, al cielo azul que nos envuelve, al paisaje que nos deleita, a cualquier esquina naviera, en definitiva a Cádiz, este “Caí” que me trae “majareta”, por la gloria de mi “mare”... (Sin paginar).

En este párrafo, que pertenece a la “Introducción” del libro, Quiñones nos da ya una idea clara de a qué se circunscribe su concepto de poesía carnavalesca. La primera copla que incluye, solo un fragmento del principio, es el famoso “Tango a la gaditana”, del coro *La fantasía* (1956) de Manolo Bravo y Francisco García de Qui-

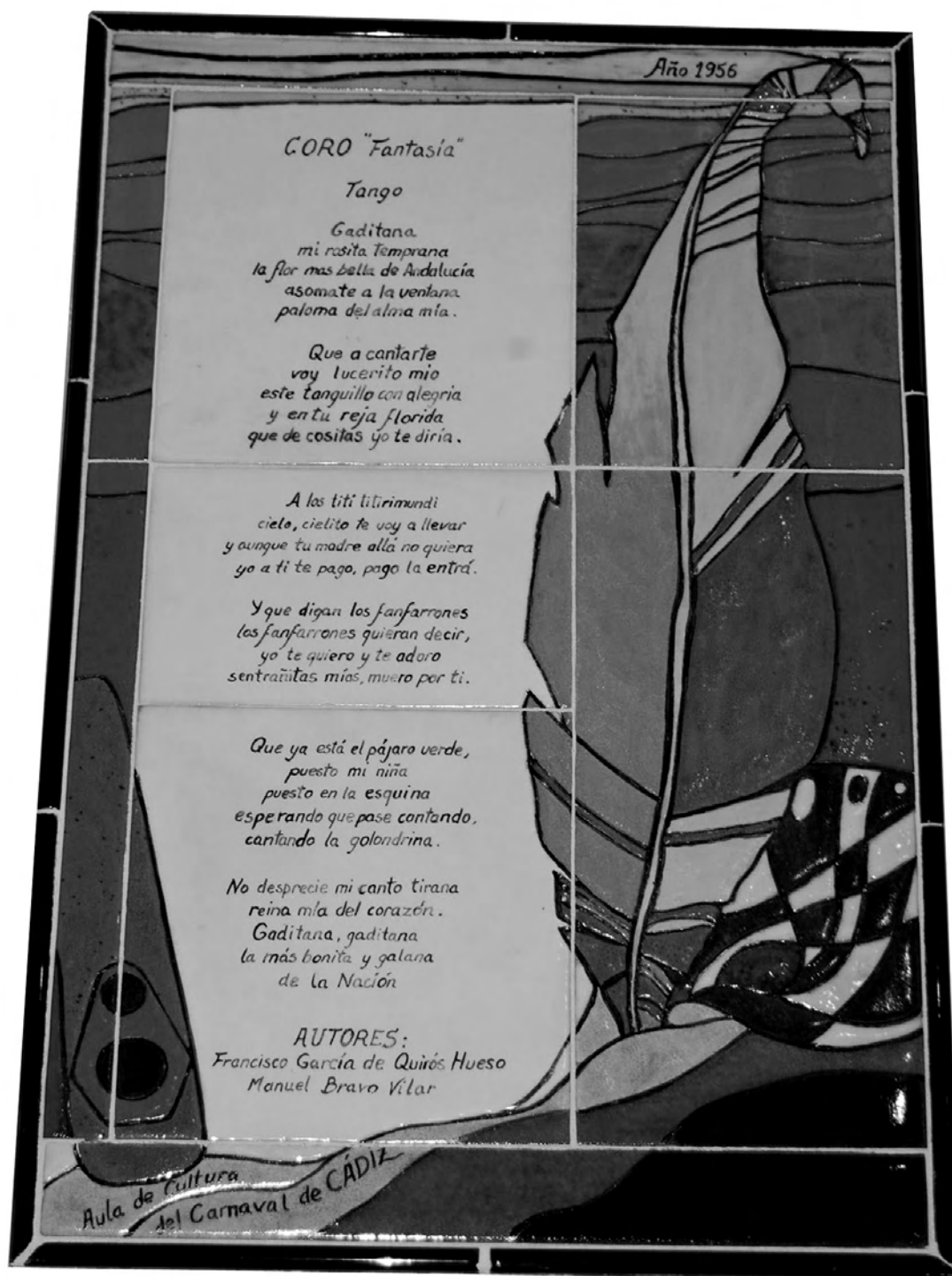


Foto 15: Tango a la gaditana

rós –como homenaje a su popularidad, esta letra se encuentra entre las que, sobre azulejos, adornan la calle de la Palma en el barrio de La Viña– . Pero más adelante inserta la siguiente copla –un pasodoble también famoso de *Capricho andaluz* (1973),

de Antonio Martín, la comparsa que consiguió ganar a *Estampas goyescas*, la última que escribió Paco Alba en esa modalidad— que le merece un comentario asimismo ilustrativo sobre su concepto, ciertamente restringido, de cultura y poesía:

Entre las flores / de un jardín bello, nació una rosa / tan rebonita que hasta el agüita / que le caía, que le caía / se contagiaba de su perfume / de flor hermosa / y aquella agüita, en agua bendita / se convertía, se convertía. / Su jardinero la fue mimando / igual que a un niño / y hasta cariño le iba tomando / día tras día / la fue cuidando con gran esmero / y el jardinero sin su rosita / ya no vivía. / Pero en una mañana / que muy confiada al viento se mecía / una mano malvada / se le encaprichaba y la arrancaría / y al ver su jardinero / que no estaba en su rama / muriéndose de celos / en su dolor, así la lloraba. / Rosa, ¡ay dime dónde estás rosita! / de mi jardín la más hermosa / fragante y primorosa / di qué mano maldita / te arrancao la vía. / Rosa, sin ti el jardín ya no reluce / ni brotará ese aroma dulce / que de tus petalitos, tan requetebonitos / el aire percibía. / Quien de tu rama / ay te arrancaba no sabía / que a ti sin vida te dejaba / y de mí se llevaba / lo que en el mundo más quería. Capricho Andaluz (CP: P), 1973.

Es indudable que el término de cultura popular, en cuanto al carnaval se refiere, yo mismo, lo pongo en duda, porque se escribe cada cosa, que son de juzgado de guardia, pero no cabe duda, que poemas como el arriba reseñado, oscurece cualquier bodrio, de los infiltrados en la fiesta, para desmerecerla. (Sin paginar).

No podemos saber en concreto a quiénes se refiere Quiñones en estas apreciaciones, pero, aunque haya bodrios, como en cualquier otra actividad artística, el concepto de cultura popular que aquí defendemos es más amplio que el que maneja este autor. Veamos la opinión de otro autor de carnaval que difiere bastante de la que acabamos de exponer, aunque admite el carácter literario de las coplas de carnaval:

A mí nunca me ha gustado adoptar el término “Poesía popular” para designar esa parte de la literatura que desarrollamos los que hacemos coplas o canciones porque me parece que degrada al coplero. La Poesía es una cosa, y dentro de ella hay poetas inmensos, buenos, regulares y malos; y el más malo no tiene por qué ser mejor o igual que el mejor coplero. Hay copleros excelentes y poetas malísimos y en ningún lado se cruzan; no existe un escalafón donde situarles juntos porque utilizan lenguajes distintos aunque usen el mismo idioma: mientras el poeta debe buscar y construir la metáfora, el tropo, el

letrista usa una expresión más directa aunque no por ello carente de belleza; que una cosa es lo bello y otra lo preciosista. Además, la copla siempre nace para ser cantada y un poema, no; aunque se cante. La letra de una copla debe ser coloquial, aunque no por ello debe caer en la vulgaridad. (Paco Rosado, 2007: 55-56).

Los autores de letras, llámense copleros o poetas, hacen en muchos casos arte con las ideas y las palabras, un arte carnavalesco que, como tal, quizá a veces, eso sí, no es apto para todas las sensibilidades. Esos autores son capaces, incluso, de juzgar con profunda ironía a los propios poetas de carnaval y su proceso creativo y, de paso, a los que creen entender de carnaval.

La gente opina de carnaval como si tol mundo aquí entendiese / y solo dice gilipolleces. / Yo, como entiendo una mijita de esta fiesta porque me llevao treinta años llevándole a mi hermana revistas pa que recortara papelillos pa la cabalgata, / veo cómo se está perdiendo la esencia, / por eso cuando escucho a los tontos estos / que van por ahí diciendo: / "No, porque si la música de no sé quién es mu bonita, / porque si tiene pellizco..." / ¿Que tiene pellizco? / ¡Un pellizco te daba yo a ti en los huevos, home! / Ya solo escriben niñatos / que por hacer cuatro garabatos / ya se les puede llamar poetas. / Antiguamente sí que habíamos aquí poetas / que íbamos todos a inspirarnos a la Caleta; / no se cabía de gente allí. / A mí, venía Paco Alba, / me enseñaba las letras; / le decía: "Esto no. / Esto es bonito". / Paco entró un día en mi casa, / tenía el puchero puesto, / vio el pitorro, chuchuchuchu, y sacó / el Vaporcito. / Yo sé lo que es el compás, / pupumpú, / desde chico lo aprendí, / pupumpú, / lo tocaba en mi puerta / porque no llegaba al timbre. / Aquí de toda la vía / se han cantao pasodobles / pa que vibre el coliseo, / aquí no deberían permitirse / pasodobles... de cachondeo. Los enteraos (CH: P), 2009.

4.2.2. Fases de la producción

Yo, [...] quizás por deformación profesional, veo en general muchas similitudes entre la dirección de Proyectos Informáticos (y de otro tipo en general) y la creación (puesta en producción y mantenimiento de una chirigota). Hacer un repertorio o una chirigota, es parecido a llevar a cabo un proyecto. Hay una fecha límite de entrega, hay un trabajo en equipo, hay una fase de análisis, otra de diseño, otra de desarrollo, otra de pruebas..., hay un ciclo de vida en la creación. Y lo más curioso es que personas sin una formación previa, de manera intuitiva, han asimilado que existe ese ciclo de vida y un faseado en el proceso de creación de todo esto. Incluso ya utilizamos los medios (diarios, TV,

radio) para hacer nuestro propio *marketing*. Aquí el *branding* es importante, la fidelización, la diferenciación del producto en el “mercado”, el posicionamiento en Internet... Para mí es realmente curioso observar estas similitudes y muchas veces me ocurre que cuando leo lo que dice algún gurú de la comunicación, siempre pienso: esto en Cádiz ya lo saben desde hace tiempo... (Antonio Pedro Serrano el *Canijo*⁶¹ en mensaje privado de correo electrónico, junio 2007).

Efectivamente, este vendría a ser el resumen teórico del proceso –regido, en este momento de la historia, más por la tradición que por la simple intuición– que permite crear una agrupación de carnaval, entendida, en este caso, ya no como concepto social, sino como el “espectáculo” que un grupo de gaditanos presentan cada año ante sus paisanos durante el Carnaval en el teatro Falla o directamente en las calles de la ciudad. Las fases en las que podemos dividir este proceso son:

- Concepción y formulación del tipo.
- Creación del repertorio, músicas y letras.
- Ensayos.

Generalmente, el proceso creativo, latente durante todo el año, comienza a manifestarse a finales de verano, cuando ya se acerca el acostumbrado principio de los ensayos de las agrupaciones oficiales; en las agrupaciones ilegales el inicio del proceso todavía se retrasará un par de meses.

• El tipo

Ya hemos venido advirtiendo de que el tipo no puede confundirse nunca con el disfraz de Carnaval. Si observamos las agrupaciones de menor calidad o las más jóvenes, las nuevas, las que todavía no consiguen vincular tipo y repertorio como deberían, podríamos afirmar que el disfraz es el tipo; sin embargo, no es una cuestión de vestimenta, sino de rol: el carnavalero asume el papel de un personaje –o de un objeto– que, como ocurre en las representaciones teatrales, no es él mismo, y todo lo que canta, si el repertorio está bien desarrollado, lo dice desde la perspectiva de ese papel que está desempeñando.

⁶¹ Antonio Pedro Serrano, ingeniero informático, es sevillano y, aunque no vive en Cádiz, desde 2004 es autor interno de las letras de la chirigota oficial conocida como Chirigota del Canijo, con músicas de Tino Tovar y con componentes gaditanos; anteriormente, participaba en el COAC con una chirigota procedente de Sevilla. Es proverbial su admiración por el carnaval gaditano y por la propia ciudad.

El “tipo” es un concepto que nace a finales del XIX para el Carnaval de Cádiz y que hace referencia al “carácter”, o sea, no se refiere sólo a lo material de unas ropas, una peluca o un maquillaje, que es el envoltorio, sino a toda una concepción, y te pongo un ejemplo: una agrupación no se viste de payaso, de médico, de pájaro o de piedra, sino que “encarna”, se convierte en ese arquetipo, merced a la interpretación de las coplas que forman su repertorio, que en gran medida hace alusión a su carácter. (Ana Barceló, en correo electrónico privado, marzo 2013).

Para esa transformación a veces no se necesita siquiera un vestuario determinado, solo “meterse en la piel” del personaje que se interpreta y asumirlo desde una perspectiva no solo dramática, sino sobre todo carnavalesca; seguramente esa es la razón de que en el carnaval de las coplas no sea necesaria la máscara para “ser otro”. Es significativo en este sentido que en Cádiz incluso el disfraz básico de Carnaval sea simplemente pintarse dos coloretes –o “parches”– en las mejillas como signo de alegría carnavalesca, detalle que podemos observar también en la mayoría de las agrupaciones de cualquier variante o modalidad; no es necesario taparse la cara para ir disfrazado.

Pregunta a veces la gente / cuando ve nuestra comparsa: / ¿por qué esos dos coloretes / que llevas puesto en la cara? / Y aunque me canse explicarlo, / pues mi intención no era esa, / procuro dejarlo claro / pa que comprendan, pa que comprendan, / que no es que queramos rescatar la imagen de don Paco Alba, / pues fue él el que quitó los colorete al hacer la comparsa, / que solo quiero recobrar / la sencillez y la bondad / que en otros tiempos / los Carnavales disfrutaban. / Ay, cuando canto con mis parches, / veo cómo la gente / cambia de repente / y en el gesto a todos la sonrisa invade. / Ay, y aunque la comparsa es seria, / no debe olvidarse / que en los Carnavales / manda la alegría más que la tragedia. / De siempre, / si las perrillas le han faltao al gadi-tano, / se ha puesto un gorro, un par de trapo y se ha pintao / dos colorete y ya se ha visto disfrazao. / Hoy, que al carnaval lo vemos tan sofisticao, / vanguardista y estridente, / yo prefiero recordar aquellos tiempos / donde mi gente / se disfrazaba con dos coloretes. El Cielo de Cádiz (CP: P), 1998.

La producción de la agrupación carnavalesca comienza por el tipo, puesto que este condicionará el resto de los elementos: vestuario, escenografía, música, letras e incluso las formas expresivas, incluido el propio registro y hasta la variedad de lengua que habrá de seleccionarse. Soldados napoleónicos o mujeres ancianas, por ejemplo, no pueden manifestarse verbalmente de la misma manera y estos

posibles tipos, a su vez, no estarán concebidos igual para una chirigota que para una comparsa.

Seleccionar el tipo tiene en muchas ocasiones grandes dificultades, entre otros motivos porque ha de ser original y porque, tratándose de una fiesta de tan larga historia, en Cádiz se dice que “en carnaval, ya está todo inventado”. La decisión sobre el tipo recae generalmente en el autor, con el acuerdo necesario de la agrupación, que es quien habrá de asumirlo y defenderlo; si la agrupación no lo acepta sin reservas, no podrá transmitirlo al público para que se lo crea. A veces se trata de perspectivas insospechadas sobre tipos que ya se han visto en años anteriores: periodistas, profesores, obreros; pero también pueden ser ideas difíciles o muy comprometidas: coches, penes, espermatozoides o el propio Gobierno con cada uno de sus ministros.

En el carnaval oficial, si el tipo no consigue el efecto buscado, será objeto de todo tipo de críticas, por muy buenas letras y músicas que lo acompañen, y se convertirá en un tema recurrente para los cuplés de otras agrupaciones. Así bromeaba sobre el asunto Tino Tovar, a través de su comparsa, cuando puso en escena un tipo arriesgado que pretendía ser un emocionado homenaje a los homosexuales que durante tanto tiempo habían tenido que ocultar su condición y que habían soportado todo tipo de humillaciones y rechazo social; bajo el título de *Juana la Loca*, inspirado en la canción sobre el mismo tema de Joaquín Sabina, los componentes de la agrupación ofrecían un aspecto que recordaba al personaje del director del Kit Kat Club interpretado por Joel Grey en la película *Cabaret* (1972), de Bob Fosse.

El Tino es que no escarmienta / con los tipos pa su grupo, ayayay, / que siempre, ya tos los años, / pal cuplé sirve de punto⁶², ayayay. / Recuerdo a Los perfumistas, / no veas con la peluca, ayayay, / y el año que fue de Voces / le dieron también bastante con el “hakuna matata” / y el año pasao, de mono, / que le decían que era Chiwaka. / También en este concurso / alguno que otro ha caído, / los hay que tuvieron gracia, / también los hubo mu saboríos; / parece que es muy gracioso / que traiga este ramalazo. / No cogerme de punto que ya me aburro, / pichita mía, qué bastinazo, / dejarse de cuplecitos / y en vez de punto me da un puntazo. Juana la Loca (CP: C), 2011.

62 Chiste, golpe de humor.

El tipo es, en resumen, un campo conceptual –un “dominio semántico”, según lo denomina el Canijo en términos propios de un consultor informático– dentro del cual el autor selecciona los elementos que conformarán la agrupación, desde la evocación de las músicas, las características de la interpretación y el canto, hasta los mínimos detalles léxicos de las letras. Por tanto, el autor se decidirá normalmente por aquellos que, dentro del mensaje que quiere transmitir, presenten amplias posibilidades para las coplas. Los aspectos visuales del tipo, disfraz y escenografía, además, seleccionan a la vez que ponen de manifiesto la perspectiva desde la que se aborda; pero en esos aspectos, los autores del concurso cuentan con la ayuda inestimable de los artesanos profesionales del Carnaval, que proponen ideas y diseños para la adecuada plasmación del concepto, a veces con resultados de gran espectacularidad.

El tipo es la primera impresión que recibe el espectador, tanto en el teatro como a través de la TV. La indumentaria y el repertorio deben “estrenarse” en el escenario y la percepción visual es más rápida que la asimilación de las letras o la “familiarización” con las músicas, luego, en el tiempo, la imagen del disfraz es instantánea y la asimilación de la copla es diferida, aunque en el recuerdo puede ser (es) más duradera.

A mi modo de ver, en el Carnaval de Cádiz es mucho más importante la copla que el disfraz, por supuesto, pero el disfraz es un complemento importante, seguido a gran distancia por la escenografía. Es solo mi opinión. (Ana Barceló, en correo electrónico privado, marzo 2013).

El tipo es lo primero que se aprecia en una agrupación. Las oficiales lo tienen en cuenta a la hora de organizar sus pases en el concurso y lo hacen sabiendo que, en la fase clasificatoria, hay que buscar la sorpresa y la valoración del disfraz, la escenografía y la música, mientras que en las fases siguientes lo importante son las letras.

También lo tienen en cuenta las agrupaciones callejeras, aunque para ellas los condicionantes sean otros, siempre derivados de su carácter libre y humorístico. En ellas, cada actuación es única, por tanto, estructuran el pase de manera que el público vaya componiendo mentalmente el tipo –basándose en el disfraz y otros elementos materiales– a través del desarrollo del repertorio.

Te via meté una patá pol coño / que es que te voy a vestir de torera, / te via jalar de los pelos del moño, / bastarda, hija la gran puta, / individua, trapalera. / Te via achocar / contra los escalones; / si tienes coño, llora: / te doy dos

bofetones. / ¡Y la paciencia que hay que tener / pa educá a los chiquillos en condiciones! Las malitas de los nervios (CLL: C), 2009.

Yo fui al pograma de "La caja roja" / pa que me quitaran las depresiones. / Me proyectaron fotos de mi boda, / de mi padre en mi bautizo / y de aquellas vacaciones. / No reaccioné / ni siquiera un poquillo, / hasta que al fin di un grito / cuando vi a mi chiquillo / en una foto en la que salía / con tos los teni⁶³ en lo alto el tresillo. Las malitas de los nervios (CLL: C), 2009.

Estas dos letras corresponden a cuplés de una agrupación callejera y nos sirven de ejemplo para lo que decimos: en cualquier momento del repertorio encontramos datos que nos permiten completar la idea del tipo basándonos en el disfraz. En este caso, se trata de unas mujeres en bata y despeinadas; no son necesarios más elementos materiales para comprender ante qué personaje estamos, si estamos escuchando coplas como esas.

El tipo se define como expresión del humor y de la gracia gaditana. Hay un concepto que lo describe [en las agrupaciones ilegales] y es el de "mamaracho", lo que se hace de una forma intencionada. Contrastan con las que acuden al certamen, que cuidan el tipo al máximo, con un vestuario y un maquillaje muy estudiado y elaborado, y cada vez más costoso. Para conseguir estos tipos, las agrupaciones que nos ocupan, utilizan objetos de uso cotidiano. Embudos, orinales, cadenas de cisternas, cepillos, fregonas, telas de saldo, etc., todo ello de un bajo nivel económico. La utilización de todos estos elementos, no tiene como objetivo la economía, sino fundamentalmente hacer reír al auditorio. (Cuadrado Martínez y Vázquez Aragón, 1992: 51).

Todos esos elementos cotidianos en realidad no son exclusivos de las agrupaciones ilegales, también están presentes en los tipos de chirigotas y cuartetos oficiales; sin embargo en estos últimos se dan casos de falta de autenticidad, es decir, que están fabricados por artesanos con materiales propios, pero con el aspecto de objetos cotidianos, para permitir el efecto cómico. Sí es cierto que estos utensilios son una de las señas de identidad de las agrupaciones callejeras. Utilizados con una función distinta de la habitual y casi siempre sorprendente, adquieren un valor significativo propio que desplaza el original; así, un estropajo metálico colocado en una solapa se convierte en un elegante broche o en una escarapela, según el caso; una papelera, en un sombrero de copa, y unos visillos de cocina pueden constituir

63 Tenis, zapatillas deportivas.



Foto 16: *Las gamberras de las galaxias* (2009). Foto cedida por Domingo Acedo.

el roquete de un obispo, sobre todo si van acompañados de una caja de tarta puesta en la cabeza y transformada en birrete o bonete. Pero también una paellera con una espumadera pueden ser la base de un banjo con muy buen sonido o una caja de puros puede convertirse en un violín, como ocurre con los instrumentos que construye Luis Padilla, componente de Los Guatifó. En la escenografía de la calle, una simple sombrilla de playa puede transformarse en la carpa de un circo y una pequeña tienda de campaña en una nave espacial, como hicieron *Las gamberras de las galaxias* (2009).

Aunque también debemos mirar hacia abajo para apreciar los tipos de las agrupaciones ilegales, donde podemos encontrar un pene arrastrando o que Dios lleva babuchas (zapatillas) de paño, la mayor parte de los elementos curiosos del disfraz suelen aparecer de la cintura hacia arriba de los componentes; el motivo es que tienen en cuenta que van a ser rodeados por el público en la calle mientras cantan y únicamente las personas que estén en primera fila podrán apreciar el conjunto, mientras que las situadas en las filas siguientes solo verán la parte superior de los chirigoteros.

En la calle a veces encontramos tipos tan conseguidos que podemos confundirlos con personajes auténticos. Esto es lo que ocurrió, por ejemplo, en 2003 con *Los*

peruanos, en una época en la que en las ciudades era frecuente encontrar grupos reales de este tipo ataviados con sus ponchos cantando en la calle; o en 2008 con *Las rumanas*, por el mismo motivo. Pero la posibilidad de confusión queda eliminada simplemente con la inclusión de algún detalle “chirigotero”, así lo explicaban en su presentación *Los derrotistas*, que llevaban por todo disfraz un mono propio de los trabajadores de Astilleros con un huevo frito falso a la manera de una escarapela:


Ante todo soy un apasionao del Carnaval, / lo flipo un mazo, / pero no me gusta hacé el carajote, quillo, / yo no me disfrazo. / Esto me lo ha prestao mi vecino, / que lo echaron de Astilleros y estaba del mono hasta el mismo carajo. / Tiene guasa, / pero en Cadi un mono parece más un disfraz / que una herramienta de trabajo. / El tipo este año es una paranoia extraña, / una paranoia, / ahora, es un descaro, hi, / con su puntito chirigotero: / mira, un huevo frito; / ta güeno, eh, ta puntero [...]. Los derrotistas (CLL: Pre.), 2001.

Como decíamos, incluso el disfraz puede ser prescindible o muy simple porque lo verdaderamente importante a la hora de defender el tipo es la interpretación, entendida en este caso en un sentido teatral. La interpretación, tanto en el carnaval oficial como en el callejero, no es coral, sino individual; cada componente del grupo aporta, mediante la gestualidad, sus propias sensaciones y su perspectiva personal sobre el personaje que está recreando, todo ello, eso sí, dentro de un patrón marcado previamente en los ensayos que ha sido interiorizado por todos los intérpretes, pero que pocas veces constituye una auténtica coreografía. Sin embargo, es en el carnaval oficial, teatral al fin y al cabo, en el que más importa la interpretación; en la calle, aunque también es importante, prima sobre todo la espontaneidad, la experiencia que se propone, la participación del público, la diversión de todos en unión.

Uno de los grupos carnavalescos en los que más se cuida la interpretación es el de Selu García Cossío. Este autor de chirigotas oficiales dice⁶⁴ que, para interpretar bien un personaje, hay que hacerlo “desde dentro” y bromea: “Es el método Stanislavski, pero sin querer; yo me enteré después”. Es frecuente que seleccione personajes de la calle –*Los Lacios* (1995), los sosos; *Las Marujas* (1996), mujeres habladoras y criticonas; el calzonazos, en *Lo que diga mi mujer* (2004), o los que

64 “Carnaval y punto TV”, (28-11-2013).

saben de todo en *Los enteraos* (2009)– y luego va haciéndolos crecer a través de los distintos pases del concurso para que el público se vaya adaptando a ellos. Hace lo que él denomina “un Frankenstein”, porque va seleccionando detalles con los que después construye el tipo, y siempre lo imagina cantando en el Falla. Todo lo su-pedita al personaje, de manera que hay temas que desecha porque considera que no puede adaptarlos al tipo. Pone como ejemplo de su forma de concebirlo a *Pepe Trola* (2014), que considera el personaje más gaditano de los que ha creado porque contiene detalles de muchos gaditanos de prestigio –hiperbólicos y mentirosos–, como Beni de Cádiz, Pericón, el Cojo Peroche o Chano Lobato.

Pero uno de los tipos más conseguidos por la Chirigota del Selu en los últimos años es, sin duda, la limpiadora del oratorio de San Felipe Neri, escenario de las Cortes constituyentes de 1812, con la que este autor decidió celebrar el bicentenario constitucional en *Viva la Pepi* (2012) y con la que pudimos hacer un repaso de los acontecimientos de aquel año de celebraciones tomando una perspectiva desde el suelo que limpiaba la Pepi, en un contrapicado conceptual que mostraba la falta de contenido e inutilidad de aquellos grandes eventos. Como ha reconocido el propio Selu, la rotundidad del tipo y de la interpretación hizo que el público que estaba ante la chirigota no viera a cada uno de los componentes, sino a once Pepis, con su lenguaje, sus problemas y su punto de vista sobre la vida. Como breve ejemplo de lo que decimos, así se presentó por primera vez la chirigota en el teatro Falla en la cuarta sesión de la fase clasificatoria del COAC (Vídeo 6):

*¡Qué! ¿No tenéis na que hacer? / Así está España, / una trabajando y cua-
renta mirando. / Que pechá, no estoy ya harta del oratorio, / que pechá de
fregona, / tol día como una mona. / Pero ma quedao nuevo, / la metio un flete
/ que se puede comé en el suelo. / Y la pechá de placa que hay en la puerta,
/ que las he limpiao y ma quedao muerta, / que me están sudando hasta las
babuchas. / Y, pa colmo, ahora llego a mi casa / y me quea toavía la placa du-
cha. / Todo el mundo vendrá al oratorio, / desde México hasta la Argentina, / y
vendrán con todos sus ministros, / con tos sus gobiernos, / con sus presidentes
y sus gabinetes, / pero el oratorio no lo pisa nadie... / hasta que el suelo se
seque. / Y vendrán ingleses y vendrán franceses, / good morning, good night,
bon soir, / que traducido resulta: / como pise te doy la guantá. / Dicen que
tiene la Pepa / muchos derechos pa que to el mundo tengamos lo que nos
hace falta, / y con dos que yo ma enterao, / ma quedao petufacta⁶⁵: / Derecho*

65 Estupefacta.

a una vivienda digna, / derecho a un trabajo... / ¡y un mojón!, / que, por cierto, ese es otro derecho: / la libertad de expresión. / Por to Cádiz na más que se escucha hablar del 12: / si escuchas la radio, el 12, / si coge el diario, el 12. / Porque el 12 es muy importante, / ¡ojú, lo que va a ser el 12! / Pua ver si es verdad, / porque aquí en Cádiz el 12 / es el que pee y tose⁶⁶, / es el que pee y tose. / Con lo harta que estoy de refregar / con el Scotch Brite y el Cillit Bang, / con las uñas rotas / y la piel reseca, / y van a venir los cultos ahora gritando: / ¡Viva la Pepa!, ¡viva la Pepa! / ¡Ignorante!: / Viva la Pepi, que es la que lleva to esto palante, / viva la Pepi, que es la que lleva to esto palante. Viva la Pepi (CH:Pre.), 2012.

Durante el Carnaval 2012, entre las visitas oficiales recibidas en la ciudad con motivo de su capitalidad del Carnaval Iberoamericano (2012-2013), se contó con la presencia de la muy premiada murga de Santa Cruz de Tenerife Los Bambones. Su director, Primi Rodríguez, solía decir en sus intervenciones públicas que las murgas son la voz del pueblo porque cantan lo que la gente dice en los bares, en los transportes públicos, en los centros de trabajo o en las conversaciones familiares. Podemos afirmar que lo mismo ocurre con las agrupaciones gaditanas, según decía también Rafael Pastrana en una cita de su libro incluida más arriba; sin embargo, estas matizan esa voz del pueblo a través del tipo que adoptan en un Carnaval concreto, lo que no ocurre con el disfraz de las murgas canarias, y ese tipo no siempre es un personaje del pueblo. Pensemos, por ejemplo, en la chirigota *Los pavos reales, una especie en extinción* (2004) en la que teníamos el punto de vista de doce reyes, desde Fernando el Católico a Juan Carlos I; o *Las verdades del banquero* (2013), en la que aquellos tipos orondos con chalecos confeccionados a base de billetes de 500€ terminaban así su estribillo: *Y puedo decir con orgullo / que yo no tengo na mío, / yo lo que tengo es tuyo / y tuyo y tuyo.*

Un aspecto importante en relación con el tipo es el nombre bajo el que este se presenta. En el caso de las agrupaciones oficiales, el nombre o título es lo primero que se conoce porque empieza a hacerse público desde el momento de la inscripción en el COAC –del 23 de septiembre al 21 de octubre de 2014 para el concurso de 2015, por ejemplo–, cuando todavía quedan meses para acudir al teatro Falla; por eso, muchas de las agrupaciones –otras prefieren ser más directas– juegan con el nombre para crear expectación sin aportar datos concretos sobre el tipo.

⁶⁶ Expresión que se utiliza en el juego del bingo.

Veamos algunos ejemplos de 2014: *El tipo está en el aire*, chirigota de Chipiona que llevaba el tipo de faquires que, mediante un truco escénico, se presentaban levitando; *Los tratarabuelos*, coro de Cádiz con disfraz de monos; la chirigota *Los destripadores de la calle Londres* que, evocando al famoso asesino londinense Jack el Destripador, eran en realidad pescaderos de la plaza de Abastos, lugar donde desemboca la calle Londres de Cádiz; encontramos algunos casos tan rebuscados como el nombre de *Agua tapá* –zona de la playa donde el mar ya cubre– para un coro de Sevilla que, con el aspecto del coro soviético del Ejército Rojo, llamaba a la revolución porque estamos “con el agua al cuello”.

En el COAC a veces es necesario realizar un gran esfuerzo para encontrar nombre a la agrupación porque el reglamento impide inscribir uno que ya haya sido usado; dentro de su título primero, dice: “Se considerará duplicidad solo la repetición literal exacta de un título ya utilizado desde 1884⁶⁷ en el Carnaval de Cádiz sin tener en cuenta la inclusión, exclusión o añadidos de signos ortográficos”. Sin embargo, esta condición no impide que aparezcan en escena dos o más agrupaciones con tipos muy parecidos, siempre que no coincidan en el nombre. Por ejemplo, aunque el vestuario era distinto porque se trataba directamente de los soldados, en 2014 se presentó a concurso, además de *Agua tapá*, otro coro bajo el título *El Ejército Rojo*. Además coincidieron también ese año dos nombres parecidos con el mismo concepto –la Caleta vista como un circo–, pero en un caso estaba tomado en sentido poético, por el coro *El circo del sol*, y, en el otro, estaba llevado al terreno cotidiano y social de la playa a través de la visión humorística de la chirigota *El auténtico circo del sol*.

Entre las comparsas y los coros oficiales, en una consecuencia lógica de las características de este tipo de agrupaciones, encontramos títulos con intención poética, como *La calle del arte* (2008), *La imposible fábrica de los sueños* (2009), o *La caja de Pandora* (2010); algunos hacen referencia con esa misma intención a lugares de Cádiz, como *La bella escondida* (2006) –así se conoce a una de las muchas torres miradores que caracterizan la ciudad en perspectiva aérea–, *La Cuesta Jabonería* (1999) –una calle emblemática del barrio de Santa María, el barrio flamenco y gitano de Cádiz– o incluso *Caleta* (1980). Pero no faltan tampoco en las agrupaciones de estas modalidades títulos humorísticos, como el coro *Los que mueren por*

67 Se trata del año en el que hemos situado el comienzo de la historia del carnaval de las coplas, cuando el alcalde Eduardo Genovés, además de la obligación de obtener licencia para salir en Carnaval, exigía a las agrupaciones la presentación de dos copias del repertorio.

la pipa de la Paz... de la Pepi, de la Paqui, de la Pilar... (2009) o la comparsa *Los muertos de Rajoy* (2014).

En el carnaval callejero, la función del nombre de las agrupaciones es diferente de la que tiene en el carnaval oficial porque, en muchas ocasiones, el público no llega a conocer la denominación exacta si no tiene un libreto en sus manos, lo que solo ocurre al final de las actuaciones. Tiene ante sí a un grupo de personas vestidas de una manera determinada y así será como las recordará, independientemente de su título: serán “los bailarines”, aunque sean *Los bellos de punta* (2004); o “los jueces”, *Desorden en la sala* (2009); o “los buzos”, *En el fondo te gustamos* (2012). Así, el nombre será tan solo un detalle ingenioso más de la agrupación. Nacho Sacaluga, que había sacado chirigotas con nombres como *Cuánto polvo en el camino* (2000) –“los del Rocío”– o *SPQR: Sésar, picha, qué ruinaso* (2001) –“los romanos”–, me contaba⁶⁸ que, en 2004, después de darle muchas vueltas al nombre de su chirigota y de estudiar varias opciones, pensó que no merecía la pena tanto esfuerzo para que después todo el mundo les llamara *Los Cupidos*, y ese fue precisamente el nombre definitivo aquel año.

En la calle –también en el COAC–, es frecuente que los nombres de las agrupaciones contengan juegos de palabras, como *El mito de la taberna* (2006), *Carnaval de venencia* (2010), o *No te rías, que es Pierrot* (2014); o dobles sentidos, como en *Los probadores de señoras* (2002), *La última cena* (2007) –una cena de fin de año–, *Los detectives privaos* (2009) –detectives borrachos– o *Las mangas anchas* (2010) –personajes del manga–. A veces se da una fusión de conceptos que se plasma en creaciones léxicas, como en *Los matracadores* (2007) o *Las madrinas nueróticas* (2010). Pero muchas son también las agrupaciones ilegales que se deciden por títulos puramente denotativos, seguramente porque conocen el destino que estos van a tener por muy trabajados que estén, como *Los fantasmas* (2001), *Los misioneros* (2007), *Los barberos* (2008) o *Los paracaidistas* (2010).

- Creación del repertorio, músicas y letras

Con las decisiones sobre el tipo, la factoría creativa del carnaval de las coplas, ya se ha puesto en marcha. Pero, a continuación, hay que darle un contenido musical y de letras al carácter elegido. Así, en un primer momento, el interés de los autores

⁶⁸ En una conversación privada de la que no tengo registro.

se centra en la música, que va surgiendo con su correspondiente letra de medida; el resto de las coplas van haciéndose a lo largo de los meses que van de octubre a febrero, aunque la mayoría de las letras de los pasodobles, tangos y cuplés se crean en las últimas semanas tratando acontecimientos cercanos al Carnaval.

Se puede observar que, en relación con el tipo, el repertorio de las agrupaciones oficiales, coros, comparsas y chirigotas –el cuarteto, por su parte, tiene la oportunidad de manifestar todos los rasgos del tipo en la parodia–, contiene los siguientes momentos:

1ª El tipo se presenta y marca su perspectiva: presentación.

2ª El personaje se expresa y opina sobre ciertos temas:

a) Pasodobles y tangos: generalmente en tono serio, aunque puede ser humorístico en las chirigotas, o incluso mixto, con una parte seria y otra humorística.


b) Cuplés: siempre en tono humorístico.

3ª Se amplían y desarrollan las características del tipo en una mezcla de rasgos y opiniones: popurrí.

Es en la presentación y en el popurrí donde el tipo condiciona más las músicas, sobre todo si se trata de composiciones no originales, cuya selección servirá para realzar y determinar las características del personaje concreto. Tomemos como ejemplo la presentación del coro *Allegro molto vivace* (2011), que adoptaba el tipo de una orquesta dieciochesca que pretendía reivindicar la importancia de la música de carnaval. Con un disfraz impecable complementado por instrumentos imposibles, que mereció aquel año el premio “Aguja de Oro”⁶⁹, y una puesta en escena llena de vistosidad, los coristas comenzaban cantando con la música de *Insalata italiana, op. 68 (Parodie auf eine Opernszene)*, del prusiano Richard Genée (1823-1895), una parodia de la ópera italiana. En esta parte se referían a los instrumentos de la orquesta que estaban representando y creaban el clima que buscaban, para dar paso hacia la mitad de la presentación⁷⁰ a uno de los pasodobles más conocidos de la

69 El tipo fue confeccionado por el taller Aguja Veloz y diseñado por la empresa ARTIS, Equipo Artístico SL según el diario digital *Bahía de Cádiz* (10-3-2011).

70 El cambio está marcado en el texto con doble barra.

historia del carnaval, "Oh, Cádiz", compuesto por Paco Alba para *Los sarracenos* (1957). Esta segunda música, con arreglos llenos de contrapuntos –algunos de los cuales ya estaban en la versión original del pasodoble– servía de anclaje para el tipo con respecto al carnaval más clásico y reconocido, al mismo tiempo que, por su forma de ser cantado, mantenía la ilusión de la orquesta barroca (Vídeo  7)⁷¹.

Vamos, vamos, vamo a tocar / todos juntos una pieza clásica, / fuerte, fuerte, fortísimo, / con buen compás igual, / con los violines que hagan plin / plin plin plin / y con los chelos que hagan tran / tran tran tran / plimplín trantrán / plimplín trantrán / plimplín trantrán / plimplín trantrán / que todo suene magistral / plin tran. / Suenen las trompas y las tubas / junto al arpa; / suenen trompetas y trombones / con la flauta y el fagot, / vengan esos contrabajos / que hacen pron pron pron pron pron / y así todos afinados / cuando ordene el director. // Oh, Cádiz, / a cantarte yo vengo aquí, / de ilusión / traigo lleno mi corazón / y la cara refleja mi pasión. / Ya sé que algunos pensarán / que no les suena a carnaval / y yo les quiero recordar / la música es universal / y es pa mí / un honor el cantarte así. / Con este coro quiero brindar / un homenaje con humildad / a tantos músico en carnaval, / porque la gente de mi ciudad / obras maestras saben hacer / de algo tan nuestro y tan popular. / Y lo mejor va a ser empezar / con Paco Alba que fue el mayor / autor de música en carnaval. Allegro molto vivace (CO: Pre.), 2011.


Por supuesto, la intención del tipo de este coro quedaba desarrollada después en el popurrí, en el que se nombraban decenas de músicos de carnaval con algunos detalles sobre su significado para el género. Este homenaje se acompañaba de músicas de todas las épocas y estilos entre las que se iban mezclando conocidas melodías carnalescas a modo de una auténtica "insalata" gaditana.

Pero, generalmente, las primeras músicas que se componen son, dependiendo de la modalidad, los tangos y pasodobles en los grupos oficiales, así como los cuplés en la agrupaciones callejeras. Según las características del tipo elegido, puede haber o no elementos que faciliten su relación con las músicas de estas piezas que se crean para la agrupación, aunque lo más habitual es que esa relación no se dé: es posible encontrar cierta evocación musical si los tipos son de mejicanos o de rockeros, pero no es tan fácil encontrarla cuando se trata de médicos o de flores. Hemos de tener en cuenta que solo puntúa en el concurso la manifestación del tipo en la

71 Primera sesión de cuartos de final, 22-2-2011.

presentación, el estribillo y el popurrí, aunque es un detalle de lucimiento por parte de los autores que aparezcan evocaciones también en el resto de las composiciones, si no en las músicas, al menos en las letras. En algunos casos, observamos que en las músicas se utilizan tonos mayores o menores cuando se trata de subrayar las características positivas o negativas de un tipo; Jacinto Guerrero, autor de la música de agrupaciones callejeras y también de oficiales, explicaba así sus intenciones a la hora de componer (en entrevista privada, julio 2008):

Incluso intento que la música suene al tipo; muchas veces no se puede, pero siempre lo intento en los pasodobles o en los cuplés. El año de *Las médium*⁷² metí por menores el cuplé, cuando lo habitual es que vaya en tonos mayores.

En las falsetas de estas piezas parece quedar espacio para la relación con el personaje y, por tanto, esto ocurre sobre todo en las agrupaciones que disponen de un grupo instrumental, como los coros, que se acompañan de una orquesta de pulso y púa. Por ejemplo, en 2010, el coro *Los tangueros* introducía sus tangos de carnaval a compás de tango argentino, para iniciar el propio de Cádiz en los últimos versos de la falseta cantada –estribillo inicial–, mediante un engarce que simplemente partía de un silencio (Sonido 3):

[Tango argentino] *A mi tango de Argentina / yo le via cambiar el ritmo, / le daré más alegría / y convertiré en tanguillo. / Con mi voz del Mar del Plata / desgarrada de cantar, / [cambio a tango de Cádiz] aquí traigo, tierra guapa, / este tango que desata / la pasión en Carnaval.*

Cuando se presentan a la agrupación las primeras músicas, se hace ya con una letra, la letra de medida de cada tipo de composición. Esa primera letra puede ser un piropo a Cádiz o tener cualquier otro tema poco comprometido; en muchos casos se trata de una copla de presentación del tipo, que podrá utilizarse como tal ante el público, pero que en este momento del proceso tiene la función de que los propios intérpretes se vayan acercando al rol que les corresponderá desempeñar.

En las agrupaciones con autoría individual, que son casi todas las oficiales y algunas callejeras, una vez creada la música de cada pieza, el letrista va “metiendo”

72 *Las médium gaditanas* (2002), agrupación callejera.

el resto de las letras. La actualidad irá dictando los temas; la modalidad y el tipo de composición definirán la clave o tono del tratamiento, serio o humorístico, según los casos, y aquello que “ha funcionado” en el concurso se tomará en cuenta para definir las formas y los procedimientos literarios y comunicativos. Aunque después los trataremos más detenidamente y desde otra perspectiva al hablar de las coplas de manera específica, en cuanto al momento de la creación podemos considerar los siguientes bloques temáticos:

- Temas tradicionales: los piropos a Cádiz, los problemas de la ciudad, la manera de ser de sus habitantes están entre los asuntos más habituales.
- Temas comunes: los acontecimientos de actualidad que más repercusión popular han tenido durante el año, sobre todo en los meses o semanas previas al Carnaval, se sabe de antemano que van a ser cantados por la mayoría de las agrupaciones; el reto, en este caso, es encontrar un punto de vista distinto, que sorprenda.
- Temas originales: también intenta el autor apartarse de esa actualidad conocida por todos para centrarse en pequeños acontecimientos que casi han quedado ocultos en las páginas de los periódicos y revistas o que no han tenido repercusión en las redes sociales, así como en temas atemporales.
- Temas de concursos: las distintas convocatorias de premios que rodean el COAC determinan parte del repertorio de aquellas agrupaciones interesadas en ellos; así, entre otras, se crearán piropos a La Viña, coplas sobre Andalucía, sobre los derechos humanos o sobre las prácticas éticas en el deporte, según los premios que se convoquen cada año.
- Temas que se refieren al propio universo del carnaval: son los que en los últimos años han dado en llamarse “metacarnaval” que, sin embargo, se refieren principalmente a asuntos sociales carnavaleros, aunque no deja de haber también alusiones al género y sus formas; se trata de un bloque bastante amplio en las coplas del concurso del que estamos obteniendo un buen número de ejemplos para este trabajo.
- Temas de última hora: aun con el repertorio terminado, los autores siguen estando pendientes de cualquier detalle de actualidad que les permita sorprender al público con coplas creadas pocas horas antes de ser interpre-

tadas; en este sentido, el proceso de producción solo se da por cerrado cuando acaba el Carnaval.

Las agrupaciones que tienen autoría colectiva funcionan como un equipo en el que cada miembro aporta lo que mejor sabe hacer, tanto en el terreno creativo, como en el organizativo. El proceso de creación tiene lugar a través de una serie de reuniones que se extienden en muchos casos hasta el inicio del Carnaval. Esta fase supone una época de auténtica diversión para los componentes; muchos la consideran más interesante aún que el propio momento de cantar en la calle lo que se ha compuesto. En las agrupaciones que adoptan esta fórmula no siempre es fácil distinguir entre reuniones creativas y ensayos, todo se mezcla. A veces, con cierta frecuencia, el proceso creativo se extiende hasta el propio tiempo de Carnaval; así, a mitad del de 1997, cuando *Las pornochachas* se enteraron de que se comentaba sobre ellas que eran muy “ordinarias”, hicieron la siguiente letra de cuplé, según suelen explicar Las Niñas en sus espectáculos antológicos:

*El pene, el escroto, / el glande y los prepucios, / las trompetas de Falopio, /
las micciones, los esputos, / las defecaciones, / la cópula, el coito y la vagina...
/ ¡No me lo puedo creer!: / Ma salió una letra fina.*

Tras las primeras decisiones sobre el tipo, el proceso creativo de las coplas comienza generalmente con una exposición de ideas que se anotan y, después, se van seleccionando y se van distribuyendo, según sus características, entre las que pueden funcionar mejor en los cuplés o en otro tipo de piezas. Este es el momento de las “pamplinas”, esas frases con intención lúdica tan características del ingenio que se plasma en el habla de Cádiz, que el carnaval recoge y, en muchos casos, eleva a la categoría de arte. Algunas de esas ideas también tomarán forma en las canciones o en cualquier otra pieza. Un breve fragmento de una de las parodias que, en 2010, llevaba el dúo *Loca academia de ertzainas 2*, aunque la veamos ya elaborada, puede servir para poner de manifiesto el tipo de ideas que se barajan en el proceso, empezando por que no se trata de una segunda parte, el “2” solo se refiere a que son dos componentes⁷³. David Medina y Eduardo González, autores e intérpretes, decían que solo se trataba de “tres o cuatro pamplinas que podían dar juego en la calle con la gente”⁷⁴.

73 Ellos se presentaban como una chirigota de dos, a pesar de llevar parodias –no rimadas– y cuplés.

74 *Solo callejeras*, programa nº 32.

- *A todas las unidades, a todas las unidades, a todas las unidades...*
- *Sí, aquí todas las unidades.*
- *Estoy solo en Compañía.*
- *Solo en compañía... eso es una incongruencia.*
- *Acabo de detener a una ladrona por Zorrilla.*
- *Estoy en Pelota⁷⁵... voy para allá.*
- *A todas las unidades, a todas las unidades.*
- *Sí, aquí todas las unidades otra vez.*
- *Acabo de detener a un narcotraficante con veinte kilos de heroína.*
- *¿Con veinte kilos?*
- *Mmm... diecinueve.*
- *Que sean dieciocho.*

[...]

- *A todas las unidades, a todas las unidades: [en tono seductor] llámame tú...*
- *Aquí todas las unidades para las unidades de millar. Código 22 en el parque Genovés.*
- *Por código 22 no me viene nada.*
- *Código 22 en el parque, concretamente en el estanque. Código 22... los dos patitos.*
- *A todas las unidades, a todas las unidades: asesinato en la calle Pasquín. Estoy en una primera planta en una casa que en la cocina hay un cadáver, un asesinato... Sí, hay una tortilla de patatas al lado del cadáver.*
- *Sobre todo no toques la tortilla, que esa es la cena del crimen.*
- *A todas las unidades, a todas las unidades: hay un teléfono al lado del cadáver.*
- *Ese es el móvil del crimen.*

[...]

75 Juegos con nombres de calles de Cádiz.

– A todas las unidades, a todas las unidades: acabo de detener a un individuo muy peligroso, muy violento, y lo he reducido. Dice llamarse Pedro Ximénez.

– *Ahí está el tío. ¡Acaba de hacer una reducción al Pedro Ximénez!*

[...]

– *A todas las unidades, a todas las unidades: mi novia me ha puesto los cuernos. Cambio y corto.*

– *Eso es lo mejor que puedes hacer: corta y cambia.*

Están tan acostumbrados los que hacen chirigotas a manejar tantos recursos que muchas cosas salen solas, sin pensarlas, pero es porque tienen un bagaje y un poso de recursos cómicos, humorísticos y literarios que, como a veces son improvisados, no lo sienten como literatura. (Javier de la Fuente, músico de Los del Perchero, en entrevista privada, julio 2007).

Cuando se tiene la música del cuplé con su correspondiente letra de medida, se considera alcanzado el primer y principal objetivo; pero, seguramente, ese primer cuplé irá sufriendo modificaciones a lo largo del proceso, se irá retocando y adornando según las opciones que vayan surgiendo al meter nuevas letras.

- Los ensayos

En las agrupaciones oficiales, los ensayos ocupan durante meses, entre otros lugares, la mayor parte de los locales de las peñas culturales y de Carnaval, incluso aulas y salones de actos de colegios, sobre todo en el caso de los coros. Pero el local de ensayo típico en la tradición del carnaval eran los lavaderos, construcciones situadas en la azotea de las casas que aprovechaban la prolongación de los muros del hueco de la escalera. Esos lavaderos comunitarios –lavaeros– empezaron a desaparecer cuando los electrodomésticos los fueron dejando sin función y muchos de ellos se han convertido actualmente en áticos.

Pasao el día los difuntos / comenzaban a buscar / entre todos los del grupo / un lugar para ensayar. / Siempre era el postulante / quien sabía conseguir / encontrar un lavaero / y convencé a los vecinos / con la condición de no armar jaleo. / Ay cantando, / así pasaban la vida, / ay formando / entre toda una familia, / ay dejando / los vecinos hasta parné. / En el patio se ensayaba luego / y eran los vecinos los primeros / que escuchaban letras y cuplés. / Que aquí en Cai no habrá ni un monumento / más grandioso en el recuerdo / que

esos torreones / de mil pasodobles / que eran nuestros lavaeros. El lavaero (CP juvenil: P), 1995⁷⁶.

Los ensayos comienzan una vez que se dispone de las piezas de medida; se van desarrollando de manera paralela al resto del proceso creativo, mientras se va metiendo el resto de las letras. Estamos hablando de un desarrollo que se extiende a lo largo de cuatro meses más o menos, lo que exige una auténtica dedicación exclusiva por parte de los componentes de esas agrupaciones; así lo explicaba de manera irónica la chirigota *Támpax goyescas* (2001) en una de las cuartetos de su popurrí: [...] *Aunque me den otro cajonazo, / tos los años aquí yo estaré / porque son cuatro mese ensayando / tres horas al día sin ve a mi mujer.*

Los ensayos de estas agrupaciones suelen estar planificados –instrumentos, cuerdas de voces, conjunto– y, en ellos, se ponen de manifiesto las distintas funciones que desempeñan los miembros de la agrupación. La más importante de esas funciones es la del director, que puede ser desempeñada por el propio autor, en el caso de tener carácter interno, pero que, aun así, muchas veces recae en otro componente, una persona con un cierto carisma que sea capaz de hacerse respetar por toda la agrupación y que conozca bien la modalidad. Entre las funciones del director (Guerreiro Vázquez, 1988; Actas, 1990) se encuentran desde la de formar el propio grupo o coordinar los ensayos y las actuaciones, hasta la de supervisar la elaboración del tipo o gestionar las cuentas. El director es además el intermediario entre autor y agrupación, función fundamental sobre todo en las agrupaciones con autor externo.

La palabra director tiene muchas vertientes. Director director es el que lleva el grupo, lo afina, monta el repertorio... Tiene que estar supercualificado para saber cómo tiene que montar una comparsa. Hay algunos directores que, aunque en su agrupación haya alguien más cualificado que ellos, no lo permiten. Yo sería capaz de montar una comparsa, pero por suerte siempre hay gente a mi lado más cualificada que yo, así que en eso les doy el sitio a ellos. La función mía es llevar el grupo, llevarlo con una disciplina y un orden. Tengo siempre mucha relación con los autores, intento involucrarme mucho en todo, intento darles ideas; las ideas no es fácil darlas, tiene su mérito, pero más mérito tiene

76 En un vídeo incluido en el Canal de Carnavaditana, de You Tube, se puede ver a esta comparsa juvenil cantando el pasodoble precisamente en un *lavaero*. En ella, además de la autoría de Tino Tovar, encontramos a varios grandes comparsistas actuales, como Jesús Bienvenido, a una figura importante del flamenco como es David Palomar, e incluso a José M^a González Santos, que es alcalde de Cádiz desde 2015.

el que las realiza después y, si engrandece más la idea que tú tienes, eso dice mucho a favor de un autor. Yo he tenido la suerte de salir con los mejores y, claro, si yo les he dado una idea, ellos la han engordado y la han superado, entonces eso ha sido muy beneficioso. Ya me involucro un poco más en el disfraz, el tipo, la puesta en escena... Y esta es mi función, y los contratos... prácticamente todo. El grupo lo formo yo, los localizo yo, los busco yo. Lo consulto con el autor: este es bueno, me han hablado bien, sé que ha hecho esto; pues *palante*, siempre consultándolo, claro. Y esa es mi función. Se me valora mucho porque saben los que han salido conmigo que se me ocurren muchas ideas y ayudo a los autores en ese aspecto; pero, si esos autores no fueran como son de buenos, estas ideas no valdrían. Evidentemente, el mérito es de ellos. (Ángel Subiela, en entrevista privada, julio 2009).

Así explica las funciones de un director de agrupación uno de los más conocidos en el mundo del carnaval actual, quien, desde 1985, se ha encargado de comparsas de autores tan importantes como Antonio Martínez Ares, los hermanos Carapapa, Tino Tovar y Antonio Martín: formar el grupo, organizarlo y controlarlo y, además, dar ideas al autor sobre el repertorio, el tipo o la escenografía. Pero también habla Subiela de otras funciones que él no realiza porque considera que, para ellas, es necesaria otra cualificación; se trata de montar el repertorio en lo que a voces e instrumentos se refiere, de la afinación. Para ello, en coros y comparsas sobre todo, suele haber un director musical que tiene conocimientos específicos, académicos o no, sobre música y armonización.

Aunque no llegue al nivel de los autores, los directores de las agrupaciones más conocidas suelen ser también personas muy valoradas socialmente e incluso muy populares. En 2010, se presentó a concurso una chirigota que, con el nombre de *Sosiasión de dirertores*, representaba individualmente a doce conocidos directores de importantes comparsas, cada uno de ellos ataviado con el disfraz que correspondía a uno de los tipos famosos de la agrupación que había dirigido; el público del teatro reconoció enseguida a cada uno de los allí representados. En las actuaciones de cualquier agrupación, durante la falseta de introducción de cada pieza del repertorio, el director del grupo se vuelve hacia el resto de los componentes y les recuerda el primer verso de la copla que van a interpretar a continuación; una de las bromas interpretativas de esta chirigota consistía en que, como todos los componentes "eran" directores, todos se volvían a izquierda y derecha repitiendo el principio de cada copla, con gran regocijo por parte del público.

A la hora de organizar el repertorio, en las agrupaciones oficiales que se consideran con opciones para, al menos, alcanzar la semifinal del COAC –según nos vamos elevando en la pirámide de la calidad de las agrupaciones, aumenta su competitividad y, por tanto, el uso de tácticas para ganar–, se tiene muy en cuenta el reglamento en cuanto a si ese año en concreto se van sumando los puntos de las distintas fases o bien el “arrastre” de puntuación se da solo desde cuartos de final, como ocurrió en 2014, por ejemplo; en este último caso, se seleccionarán para la actuación en la sesión clasificatoria las letras que el autor y el director consideran de menor calidad de entre todas las creadas porque, como decíamos antes, se sabe que serán el tipo, la música y otros elementos interpretativos y escenográficos lo que captará principalmente la atención del público y el jurado en ese momento inicial; si se consigue interesar en esos aspectos, el objetivo, que es el pase a cuartos, estará conseguido. En el caso –más habitual– de suma de puntos de todas las fases, se tienen en cuenta otros condicionantes para organizar el repertorio, principalmente el hecho de que sea la televisión local la encargada de retransmitir las sesiones clasificatorias y de cuartos de final y que, aunque *Onda Cádiz TV* ceda imágenes a otras emisoras –incluida la RTVA, que emitirá más tarde programas resumen de esas fases–, son las semifinales y la final las que verdaderamente tendrán repercusión y gran audiencia en toda Andalucía por ser emitidas completas y en directo por *Canal Sur TV*. Bajo esas condiciones, será el carácter más o menos localista de las coplas el que determinará que sean elegidas para las primeras fases o para las últimas, teniendo en cuenta así el tipo de audiencia al que se van a dirigir en cada momento.

En los ensayos, por tanto, los tangos o pasodobles y los cuplés, aunque se “monten” casi todos –dejando aparte las posibles letras de última hora–, se irán trabajando por fases según las perspectivas que tenga cada agrupación sobre su propio avance en el concurso. Pero los desajustes aparecen si no se cumplen las previsiones; así, puede ocurrir que queden eliminadas agrupaciones antes de lo supuesto y permanezcan inéditas, por tanto, sus mejores piezas; en este sentido, suelen ser especialmente interesantes los repertorios que se interpretan en la fase de semifinales –en el formato que tiene actualmente el concurso–, en la que las agrupaciones con más posibilidades de ganar presentan sus mejores coplas porque situarse en la final ya es haber conseguido un premio. Si no llegan a ser finalistas, al menos habrán obtenido el favor del público, que las considerará “cajonazos” y las seguirá con interés una vez terminado el concurso. Pero también puede pasar lo contrario:

agrupaciones con menos posibilidades a priori que “dan el pelotazo”⁷⁷; cuando esto ocurre, se ha dado el caso de que el repertorio ensayado no era suficiente –aunque generalmente el repertorio creado sea más amplio que lo estrictamente necesario para facilitar posibles descartes por diversos motivos– y se han cantado coplas casi de manera improvisada, como le ocurrió, por ejemplo –caso al que ya antes hemos hecho alusión–, a la chirigota *Las pitorrisas* en la final de 2008, que olvidaron la letra de su primer pasodoble porque no suponían pasar de semifinales y, sin embargo, llegaron a conseguir el primer premio.

Los ensayos de algunas agrupaciones oficiales despiertan un gran interés y los detalles que se van conociendo sobre aquellas que son más populares –que a veces utilizan como locales de ensayo lugares, si no secretos, sí discretos– recorren rápidamente las redes sociales. El problema aparece cuando lo que se hace circular por internet es la grabación de parte del repertorio de una agrupación –recordemos la prohibición de dar a conocer las coplas antes de las jornadas de ensayos generales, lo que está considerado falta grave en el reglamento del COAC (artículo 26.1.2)– y eso le ha ocurrido dos veces a la comparsa de Juan Carlos Aragón, una de las más famosas en toda Andalucía; así se narraban los hechos en el periódico digital *Andalucía Información*:

“Si caminito del Falla el corazón te palpita...” cantaba la comparsa con la que Juan Carlos Aragón Becerra acudió al concurso el Carnaval del año 2008, La Banda del Capitán Veneno. Y palpitó. Antes de la llegada de Facebook y Twitter a España, del boom que han supuesto como nueva forma de comunicación las redes sociales, antes de la invasión de WhatsApp, se difundió el pasodoble a la velocidad de la luz porque ya habíamos dado un primer paso de gigante, con el correo electrónico, que cambió nuestras vidas.

Se extendió como la pólvora y a mucha gente parecía importarle muy poco lo que estarían sintiendo los afectados. [...]

Y llegó la novena sesión de la fase clasificatoria de esa edición del COAC. Era la noche del 21 de enero; la expectación era máxima. Gran escándalo antes de la subida del telón, el público animaba enfervorizado. El autor había decidido como respuesta a ese ataque mantener todo tal cual había sido concebido y los corazones de todos los que llenaban esa noche el coliseo ‘palparon’ al unísono escuchando esa maravilla de pasodoble que ha quedado para

77 Un “pelotazo” es un éxito inesperado.

la historia. Pero este año con lo que le han hecho a Catastrophic Magic Band le han ‘apretado el corazón’ a su autor. Es la segunda ocasión en la que han difundido una grabación de un ensayo de la comparsa de Aragón. Esta vez, se ha tratado de dos pasodobles y un cuplé. Lo más grave y dañino para él y su grupo es que ha sucedido a pocos días de su debut en el concurso. [...]

La respuesta del pasado miércoles era muy esperada, pues el propio Juan Carlos Aragón anunció a través de su cuenta de Twitter que contestaría del modo que mejor sabe hacer. Le han ‘apretado’ demasiado el corazón y ‘ha explotado’ en forma de pasodoble. Pasodoble con una letra que dejaba muy claro el sentir de los corazones de los dieciséis⁷⁸ perjudicados, que recibió más de un ole atronador y una ovación que vino acompañada de un largo aplauso. [...] (Silvia Luque Gajete, 31/01/2013).

El “pasodoble que ha quedado para la historia” filtrado en 2008 hablaba, dirigiéndose a sus paisanos, de la emoción y el nerviosismo que sienten los carnavaleseros cuando van al teatro Falla a presentar sus coplas al concurso. Tal ha sido la fama de este pasodoble, que incluso su primer verso ha dado nombre a más de un blog sobre el Carnaval de Cádiz. Esta es la copla:


Si caminito del Falla / el corazón te palpita / de esa manera canalla / que rompe y estalla / igual que un cañón, / es que mil cosas bonitas / van a pasarte esta noche; / sentirás que por fin / a tu puerta otra vez / han llamado los dioses. / Te lo digo paisano / porque yo viví una noche de esas; / no quedaban más gritos / que el de nuestras manos llamando a la suerte, / ni más miedo que ver / cómo a cada mujer le temblaban las piernas. / Abra ese telón / que la función ya no se puede alargar más, / que ya no queda libre un palco ni un rincón, / que está acabando con nosotros la final. / Abra ese telón / que el corazón me está volviendo a palpar, / que no me acuerdo ya de la presentación / ni de los dos cuplés que vamos a cantar. / Y entre las negras y calientes bambalinas / cuando gritan “campeones” / por quince los corazones / sus latidos multiplican. / Y mira si lo que te acabo de contar / fue más bonito y más tremendo / que ganar esa final / y más divino y celestial, / ay, queridísimo paisano, / que loquito de envidia / hasta Dios esa noche / volvió a hacerse hombre / por ser gaditano. La banda del Capitán Veneno (CP: P), 2008.

El pasodoble de 2013 en el que Juan Carlos Aragón se refiere concretamente a la segunda filtración, que podía haber tirado por tierra el trabajo que su grupo

78 Se refiere a los quince componentes de la comparsa y al autor, que tiene carácter externo.

había realizado, al menos en lo que se refiere a su participación en el concurso oficial, dice lo siguiente:

Qué poquísima vergüenza la de aquellos gaditanos / que sin el menor respeto al carnaval en Carnaval / grabaron una comparsa / mientras estaba en el ensayo / y en menos tiempo del que canta un gallo, / trending-topic nacional. / Menos mal que anduvo lista la comparsa (bis) / y cambió de pasodoble con la marca de la casa. / Menos mal que el grupo supo lo que había / y menos mal que al fin se unió por una causa de verdad: / "Irse al carajo con el movi y no grabá más tonterías". / Pa que después vengan diciendo que les gusta el carnaval. / ¿Qué le gusta el carnaval? /... ¡Po lo dirán con ironía! / El buen aficionado es el que pasa / la noche en la cola del Falla / porque a él nadie le quita / el sueño y la ilusión de cada año / de ver cantando en el teatro a su comparsa favorita. / El buen aficionado no se cuela en un ensayo / y aguarda sin desmayo que las cortinas se abran. / Los buenos aficionados prefieren la magia y saben esperar / y ninguno profana tu canto ni la intimidad de tu casa. / Eso son aficionados, los demás no valen nada: / va por ellos mi comparsa. Catastrophic Magic Band, (CP: P), 2013.

No es fácil, como vemos, estar presente en el ensayo de una agrupación oficial de primer nivel y, mucho menos, grabarlo. Tuve la oportunidad de asistir y poder grabar, en julio de 2012, el encuentro que el coro *El amanecer*, primer premio en el COAC aquel año, mantuvo con la murga Los Bambones, de Santa Cruz de Tenerife, entre los actos que se celebraron en Cádiz con motivo de la capitalidad del Carnaval Iberoamericano. El acto se desarrolló como un simulacro de ensayo en el que el director y encargado de la afinación del coro, José Manuel Pedrosa, mostraba a la murga algunas de las características propias de la modalidad gaditana en lo que se refiere a voces e instrumentación y ponía de manifiesto el montaje de una pieza, en este caso la presentación que llevaron en el último Carnaval, con un tipo de gallos. Al final del vídeo que incluyo, en el momento de los aplausos, se puede ver al autor de la letra y la música, Rafael Pastrana, acercarse al centro de la imagen y situarse junto al director, José Manuel Pedrosa. (Vídeo  8).

Los ensayos de las agrupaciones callejeras discurren de una forma bien distinta. Ya hemos advertido de la dificultad que existe para distinguir las reuniones creativas de los ensayos propiamente dichos en este tipo de agrupaciones. Los del Perchero, por ejemplo, afirman⁷⁹ que ensayan poco, pero se reúnen mucho para

79 Solo callejeras, programa nº 5.

escribir y, como están todos en la creación de un cuplé, ya se aprenden la letra y la música y no tienen que ensayar tanto, porque repetir les aburre y no son capaces de ensayar más de una hora seguida.

Hay algunas, sobre todo las que tienen autoría individual, y mucho más si es externa, que siguen un proceso parecido al de las oficiales, aunque no tan intenso y extendido en el tiempo; en la chirigota de José Manuel Cossi, como él mismo afirma⁸⁰, suelen ser más “aplicados” que otras agrupaciones y comienzan los ensayos antes de Navidad, con gran parte del repertorio ya montado, aunque se trata de un grupo con autor interno.

Pero también hay muchas que aseguran que prácticamente no tienen ensayos, que sus auténticos ensayos son los pases que dan el primer día que salen a la calle en Carnaval. Así que no es extraño, sobre todo en esos primeros días, que los componentes tengan las letras delante en sus actuaciones; el atril es un elemento ya habitual en los pases de muchas agrupaciones y, las que no lo llevan, solicitan a personas de entre el público que les sostengan las hojas, planteándolo incluso como una fórmula de participación en el espectáculo. Se dan casos, como el de la chirigota del Matos Chico⁸¹, de imprimir un libreto para los primeros días de Carnaval y, a mitad de semana, imprimir una actualización de ese libreto incluyendo coplas nuevas que han sido creadas ya empezada la fiesta.

Las tecnologías de la comunicación están presentes en el proceso de producción de las coplas con el objetivo de simplificar los ensayos; todos los miembros de la agrupación, oficial o callejera, pueden tener enseguida el repertorio según se va creando, músicas y sobre todo letras, así que no es extraño que durante las primeras sesiones de montaje de las coplas los componentes estén leyendo las letras en sus propios móviles mientras cantan. Las nuevas formas de comunicación permiten, además, la participación en las agrupaciones ilegales –también, aunque en menor medida, en las oficiales– de componentes que no viven en Cádiz pero se las arreglan para acudir a su ciudad durante el Carnaval y cantar con sus amigos. Aunque alguna vez se han podido ver agrupaciones oficiales usando el móvil mientras cantaban en la calle durante el Carnaval letras de última hora, entre las callejeras lo

80 Solo callejeras, programa nº 1.

81 Solo callejeras, programa nº 22.

común es la utilización del papel, de los propios libretos o de hojas sueltas en el caso de letras no contenidas en el libreto por algún motivo

En las agrupaciones ilegales también se pueden distinguir las funciones de director y director musical que hemos visto en las oficiales, pero no están tan definidas como ocurre en estas últimas. Hay un director que organiza las reuniones de producción y los ensayos, pero puede haber hasta turnos distintos para desempeñar la tarea; en cuanto a la dirección musical, hemos de recordar que muchas de las agrupaciones de calle ni siquiera llevan instrumentación y que la polifonía está ausente en la mayor parte de este tipo de grupos, por tanto no siempre es necesaria. En cambio, sí suele haber lo que se denomina un “director de calle”, una persona que se encarga de coordinar los movimientos del grupo en busca de ubicaciones para los pases y de controlar la dispersión de los componentes en los momentos en que no cantan. Luego, hay una persona, que puede ser el propio director de calle, que se encarga durante las actuaciones de dar la entrada de las coplas que se cantan enunciando el primer verso como es habitual.

En las reuniones previas al Carnaval o, si queremos, en los ensayos de las ilegales, también se toman decisiones sobre el repertorio en cuanto a las coplas que se cantarán, las que se desecharán y el orden en que el grupo considera pertinente interpretarlas. Sin embargo, esas decisiones se van cambiando en la práctica según se van poniendo a prueba las piezas y se ve cómo las acoge el público. Aunque en este sentido hay posiciones diferentes, en general las agrupaciones deciden dejar sus mejores cuplés y otro tipo de piezas que consideran más graciosas o de mayor calidad para el final, para que el público se lleve una mejor impresión del momento de escucha vivido, impresión que incluso hace que pueda aumentar la venta de libretos.

Capítulo 5

EL PRODUCTO

JORGE DREXLER:

¡Qué talento! Cuántas veces
 me desbordó la emoción
 en esta ciudad que tiene
 la rima por religión,
 que en verso denuncia engaños,
 que en verso ama y protesta
 y que una vez cada año
 hace del verso una fiesta.

EL GÓMEZ:

Pero aquí, además del verso,
 también nos gusta la berza¹
 y el jamoncito, y el queso,
 y el vinito y la cerveza,
 y si el verso te disloca
 y te resulta bonito,
 te puedes hartar de coplas
 hasta el Carnaval Chiquito.

(Fragmento del pregón de Jorge Drexler en el Carnaval de Cádiz 2013)

En el proceso de comunicación carnavalesco, la copla es el elemento verbal nuclear del mensaje, que se contextualiza en la fiesta de Carnaval con el soporte de la música y el tipo. Ya hemos advertido anteriormente de que la extracción de las

1 En la pronunciación andaluza, [bérsa] se asimila a [bérsó] a la manera de una variación de género gramatical. La berza, en Cádiz y otros lugares de Andalucía, no es la col, sino un tipo de potaje o cocido en el que se combinan verduras, legumbres y carne. La carne, junto a los embutidos y el tocino, que se aparta al servir y se toma como segundo plato, recibe el nombre de *pringá*, seguramente por la costumbre popular de comerla con las manos con la ayuda de pan.

letras que aquí hacemos tiene tan solo razones metodológicas, pero que la copla de carnaval no puede apreciarse en su auténtica medida si la separamos de la música y de la interpretación del tipo que le sirven de base.

Como he repetido ya varias veces, el Carnaval es un género que ha de ser concebido necesariamente como el resultado de la acción conjunta de la letra, la música y la interpretación. Cada una por separado no posee sentido completo y su valor, a primera vista, parece muy inferior al que luego posee cuando se contempla unida a las otras dos. (Juan Carlos Aragón, 2009: 53).

Entendemos que el carnaval gaditano es un género discursivo desde el momento en que lo concebimos como un producto cultural cuyo núcleo es el elemento verbal, elemento que toma forma en la copla y que cumple unas funciones sociales –expresiva, crítica, lúdica– dentro de la cultura de la que emana. Además, esos textos a los que da lugar la actividad discursiva carnavalesca tienen ciertas características formales y funcionales comunes así como una manera específica de utilizar el lenguaje, lo que les permite ser agrupados de una forma estable y ser distinguidos con cierta facilidad de aquello que no es carnaval.

Así, cuando se crean las coplas de carnaval, se tienen en cuenta las reglas de género y el tipo de destinatarios al que van dirigidas. Sin embargo, ya venimos observando que el género carnavalesco se bifurca en dos variantes, la oficial y la callejera, cada una con sus propias reglas discursivas y sus propios destinatarios específicos. No quiere esto decir que se trate de dos géneros distintos, puesto que comparten la cultura, la función y gran parte de las formas y, sobre todo, hacen suyas de la misma manera las operaciones discursivas transgresoras que definen a ambas variantes como carnavalescas; las diferencias están sobre todo en los rasgos discursivos externos, que tienen que ver con las motivaciones del emisor, la situación de la interacción y las características del receptor.

Hemos repasado hasta ahora la situación de comunicación –entendida en un sentido general, en sus aspectos culturales, históricos, espaciotemporales y de organización social– en la que el género carnavalesco se manifiesta; también nos hemos referido a las estructuras presentes en su ámbito de producción, a sus condicionantes y a su funcionamiento. Después de haber observado todos estos elementos que convierten a la ciudad de Cádiz en una factoría carnavalesca y antes de ver el proceso interactivo que se produce en el ámbito de la transmisión, llega

el momento de analizar el producto, las coplas. Para abordar ese análisis hemos de tener en cuenta los siguientes aspectos:

- El género carnavalesco se presenta siempre en una modalidad discursiva oral. Se trata de una modalidad no espontánea, sino elaborada y, en la mayor parte de los casos, doblemente fijada: a través de la escritura (libretos) y a través de la música, que es otra manera de fijar incluso previa a la escritura. Nos referimos, por tanto, a una modalidad que pone en relación el carnaval con el teatro y con las canciones.
- Aunque depende de varios factores, entre ellos del tipo carnavalesco que se esté encarnando, el registro que se selecciona mayoritariamente es el coloquial, dentro de la variedad de lengua específica del habla de Cádiz; sin embargo podemos encontrar también cualquier otro registro –formal, técnico, solemne–, otras variedades lingüísticas e incluso otras lenguas, tanto en su forma natural como con un tratamiento paródico.
- El carnaval, al servirse de un tipo o carácter para manifestar sus textos, adopta un modo de representación; sin embargo, como ocurre en el teatro, el personaje puede transponerse en otro a través de su expresión, como también pasa en la propia conversación coloquial; así, aunque estemos ante un personaje con el carácter de mendigo, puede que en algún momento, si el discurso lo requiere, nos hable en primera persona como si fuera un rey.
- Como también ocurre en otro tipo de géneros, en el carnaval aparecen todos los modelos textuales posibles –narrativo, descriptivo, explicativo, argumentativo, persuasivo–, estructuras de monólogo y diálogo, etc. y lo hacen unas veces de forma simple, a lo largo de todo un texto, y otras compuesta, mezclando varios modelos en un mismo texto.
- Además, los textos a los que da lugar el discurso carnavalesco pueden ser puestos en relación con los géneros literarios considerados “mayores” –lírico o poético, épico o narrativo y dramático o teatral–, tomados también de forma simple o compuesta.

Dentro del complejo multicódico que constituye el carnaval de las coplas, en estas encontramos el reducto literario que cumple la función de núcleo significativo del conjunto. Esta afirmación está corroborada tanto por los estudiosos del género como por los propios actores.

Nuestro Carnaval es musical y es, sobre todo, literario. Como todos saben, aunque solo fuera por el volumen de la producción de letras que cada año aparecen, el Carnaval gaditano representa el taller más fecundo de literatura popular moderna. (Hernández Guerrero, 1992; Actas, 1994: 53).

En la fase clasificatoria del COAC 2013, la comparsa *Las cigarras* interpretó con el teatro completamente a oscuras su primer pasodoble, dejando así constancia de que, en un carnaval tan mediático y visual como es el del concurso oficial de agrupaciones, la copla seguía siendo el elemento fundamental, la “esencia”.

Déjame amigo / cantarte a ciegas / desde el principio / pa hacerte pensar, / que hoy canto a oscuras / sin que me veas / pa que te olvides / de las apariencias y lo visual. / La copla, que es la esencia / sin nombre y sin apellido, / sin caras conocidas / ni disfraz que robe toda tu atención, / la copla así desnuda, / sin adornos ni forillo, / la copla cuerpo a cuerpo / que por los oídos llega al corazón. / La copla que no importa / quién la escribe o quién la canta / y es solo letra y música / y pasión en las gargantas, / la copla sin glamour / y sin tantos montajes, / pero que cuando suena / te hierve hasta la sangre. / Por eso en estos tiempos de cartón, / de lujo, fama y de televisión / hay que acordarse a veces / del carnaval de antes. / Perdóname si a ciegas te he querido yo cantar, / pero no olvides que en el carnaval / la copla es lo importante, / la copla es lo importante. Las cigarras (CP: P), 2013.

La «copla de carnaval» es la unión (*copula*) de letra y música que se crea para ser interpretada en la fiesta. Equivale al término “canción” en el uso popular no especializado; como cuando hablamos de “una canción de Serrat” o de “las canciones de Edith Piaf”, hablamos también de las coplas de Paco Alba o de *Los piratas*. De la misma manera que llamamos “copla” a la canción popular española con influencia flamenca, letra y música –acepción que ya aparece en la 23ª edición del DRAE–, denominamos «copla de carnaval» al objeto que aquí tratamos. Si bien hay que advertir que también utilizamos el mismo término, con las debidas aclaraciones cuando parecen necesarias, para referirnos solo a la letra, como ocurre en el cante flamenco. Con los dos significados se utiliza también en la terminología carnalesca.

En su parte verbal, el DRAE define la copla como una “combinación métrica o estrofa”, que se detalla en su segunda acepción:

2. f. Composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares.

La copla de la que hablamos aquí es una “combinación métrica”, pero no sigue las normas de la métrica canónica porque no constituye –en la mayor parte de los casos, aunque en algunos sí ocurra– una estrofa, ni tiene por qué ser breve. La copla de carnaval es una combinación métrica de características indeterminadas hecha sobre la medida de una música para ser cantada. La indefinición de la métrica se debe precisamente a que su creación es simultánea o, en mayor número, posterior a la música.

Las letras del Carnaval gaditano están rimadas con gran arbitrariedad. No se escriben para ser cantadas, sino que nacen a impulso de la música y luego se transcriben. Cuando es necesario, porque la idea no cabe en un verso, se fuerza el ritmo o se come el poeta alguna sílaba. A veces se cambia el final de la palabra para que rime. Es una libertad que aumentará el matiz cómico de la canción. (Solís, 1966: 11).

Las coplas son textos versificados que, como suele ocurrir en la mayor parte de la poesía popular de todos los tiempos, tienen la rima –junto a la acentuación musical en este caso– como principal base rítmica. Para los gaditanos, seguramente por influencia del carnaval, buscar rimas es una actividad cotidiana en las conversaciones familiares, casi siempre con intención jocosa. Sin embargo, la versificación se utiliza generalmente en las coplas de una manera muy libre, sin ningún tipo de encorsetamiento, y la rima cumple un buen número de funciones más allá de marcar el ritmo del texto: sirve de enlace con la tradición, provoca sorpresa, colabora con el humor y es motivo de juegos lingüísticos, como veremos².

Recordemos que la primera letra, aquella en la que se apoya el autor para ir componiendo la melodía simultáneamente se denomina “letra de medida” y el resto de los textos se crean sobre esa misma música buscando la coherencia entre el ritmo acentual verbal y el compás musical; así, si un coro lleva ocho tangos o una chirigota ilegal lleva dieciséis cuplés, lo más frecuente es que todos estén compuestos sobre una única música de tango o una única música de cuplé –a pesar de que, en el caso de las agrupaciones oficiales, el reglamento del COAC especifique que tanto las músicas de los tangos o pasodobles, según la modalidad, como las músicas de los cuplés no tienen que ser necesariamente idénticas–, siempre con excepciones en determinadas agrupaciones, como la costumbre del coro a pie de Sevilla Pecci de

2 Para apreciar adecuadamente los ejemplos que se aportan en este apartado, es necesario recordar que se trata de transcripciones de textos orales con pronunciación andaluza y que, por tanto, hay que tener en cuenta que, aparte de otras características menos significativas, no se pronuncian los sonidos consonánticos [l], [r] y [s] a final de palabra.

llevar dos tangos con distinta música, uno “largo” y uno “corto”, con la que el autor pretende enlazar con una tradición conocida ya desde *Las viejas ricas* (1884).

Hablando de carnaval me dijo mi viejo, / que si habla de carnaval no suele fallar: / “Tenéis mucho que aprender / los jóvenes de este tiempo / y, si tú eres corista, mójate ya. / Los coros llevaban antes dos tangos siempre, / uno largo y otro corto para cantar; / el corto, bailable y alegre / y el largo diciendo toda la verdad. / Haz los dos tangos y defiende lo tuyo”. / Y como yo le hago caso a mi viejo, voy a empezar. [...] La infantería (CO: T largo), 2011.

En cuanto al uso general de la palabra “copla” para todo texto verbal que se interpreta en Carnaval, conviene abrir ahora un paréntesis para hacer algunas aclaraciones sobre la terminología:

- Los textos dialogados (teatrales) que interpretan los cuartetos, las «parodias», no entrarían en esta denominación general en sentido estricto y ello a pesar de que en algunos casos se trata de textos versificados. Por otra parte, también los cuartetos interpretan coplas cuando cantan sus cuplés. Hace años todos los textos de las parodias eran rimados, incluso en muchos casos constituían coplas en el sentido canónico, cuartetos de romance o incluso redondillas, por lo común con rima asonante; pero esta costumbre ha decaído, sobre todo en el carnaval oficial –provocando el reproche de los puristas del carnaval–, y en la mayoría de las parodias solo se riman actualmente algunos fragmentos del texto de forma escasa y discrecional, casi siempre para causar un efecto humorístico.
- Aunque no son cantados generalmente, los romances están creados en coplas a las que suele denominarse cuartetos, de manera general y con propiedad, por tratarse en muchos casos de cuartetos de romance (8- 8a 8- 8a) o de cuartetos (8a 8b 8a 8b), tal y como se estructuraron gran parte de los romances tradicionales a partir del siglo XVII, casi siempre con rima asonante.
- Así se denominan también, «cuartetos», cada una de las partes en las que se divide un popurrí, el de cualquier tipo de agrupación, a pesar de que no guardan ninguna relación con una cuarteta desde el punto de vista métrico, puesto que se trata de un concepto que hace referencia a la estructura, al uso de una base musical determinada: cuando cambia la música, entramos en una nueva cuarteta.

Por tanto, y resumiendo, llamamos «copla de carnaval», en un sentido genérico, a todas las composiciones carnavalescas; pero, para respetar la terminología propia

del género, al entrar en el detalle, exceptuamos las parodias y las partes estructurales de los popurrís (cuartetos), además de llamar indistintamente coplas o cuartetos a las estrofas de los romances.

5.1. ESBOZO DE UNA TIPOLOGÍA BÁSICA DE LAS COPLAS

Trazar una tipología exhaustiva de las coplas es un intento que excede los límites de nuestra aproximación y que está todavía por hacer en los estudios sobre el carnaval; no nos resistimos, sin embargo, a iniciar al menos la tarea enumerando algunos de los criterios en los que podría basarse dicha tipología, de manera que obtengamos una visión general que nos ayude a comprender mejor el fenómeno de este carnaval recitado y cantado. Además, nuestro objetivo particular al hacer esta enumeración es de tipo práctico, para poder resaltar algunos de estos rasgos en los ejemplos que vamos presentando.

[...] En estas letras subyace la verdadera identidad del pueblo gaditano. Y digo verdadera identidad por lo que las coplas tienen de pureza y espontaneidad, ya que estas apenas si están influidas por una serie de factores tales como la música, la composición de que se trate (cuplé, tango, pasodoble), la rima, si existe, y poco más. (Jurado Morales, 1994; Actas, 1996: 371).

Los criterios sobre los que puede basarse una tipología de las coplas son múltiples. Los más relevantes son precisamente los externos a la copla (verbal), extratextuales, que en el caso del COAC vienen definidos en el propio reglamento y tienen que ver con la **música** en la que se insertan –como destaca Jurado Morales– y con la **modalidad** de agrupación que las interpreta; estas coordenadas básicas externas las analizaremos con detenimiento enseguida, aunque ahora nos limitaremos a presentarlas esquemáticamente de manera relacionada (A). Pero, además, dentro de esa clasificación, las coplas se pueden distinguir por criterios textuales que no están reglamentados en ningún caso: por su **propósito** o finalidad (B), por la **clave** o tono emocional que adoptan (C), e incluso el **estilo** que las distingue (D).

Esta propuesta de criterios de clasificación tiene una estructura inclusiva, de manera que nos permitiría analizar y clasificar una copla aplicando dichos criterios sucesivamente. El problema es que, como suele ocurrir en este tipo de análisis, sobre todo si se trata de textos carnavalescos, que en muchos casos pretenden precisamente traspasar las normas y evitar las clasificaciones, encontramos textos

con más de una finalidad, otros ambiguos o difíciles de encasillar, además de textos mixtos, de los que una parte se corresponde con un rasgo y otra con otro rasgo. A estas dificultades se añade el hecho de la existencia de las dos variantes carnavalescas, la de la calle y la del concurso; por tanto, habremos de advertir, cuando sea pertinente, a cuál de las dos realidades nos estamos refiriendo.

A) En cuanto al rasgo inmediato, externo, de en qué música se insertan las coplas y qué agrupación las incluye en su repertorio, si atendemos a las coplas del carnaval del concurso, recordemos que solo pueden ser interpretadas en el escenario del teatro Falla una serie de composiciones determinadas por el reglamento, que se denominan –dejando aparte las parodias de los cuartetos, que no llevan música– «presentaciones», «pasodobles», «tangos», «cuplés», «popurrís» y «temas libres»³. En el caso de las agrupaciones ilegales, en cambio, no existe ninguna restricción para las piezas musicales que pueden interpretar; por tanto, además de las bases musicales que acabamos de enumerar, que también hacen suyas, encontramos cualquier otra dentro de un conjunto que denominan «canciones», que van del vals o el bolero a la rumba o el rock.

	PRESENTACIÓN	TANGO	PASODOBLE	CUPLE	PARODIA	TEMA LIBRE	POPURRI	CANCIÓN	ROMANCE
CORO	X	X		X			X		
CHIRIGOTA	X		X	X			X		
COMPARSA	X		X	X			X		
CUARTETO				X	X	X			
CALLEJERA	X	X	X	X	X	X	X	X	X ⁴
ROMANCERO				X ⁵					X

Tabla 2: Criterios extratextuales clasificatorios de las coplas en cuanto a música y modalidad.

- 3 Ya hemos visto que el reglamento del COAC de los últimos años habla de “otras composiciones carnavalescas” al referirse a lo que aquí llamamos «temas libres»; adoptamos esta denominación, sin embargo, por ser la habitual en el lenguaje de los carnavaleros.
- 4 Aunque hemos distinguido entre agrupaciones callejeras y romanceros, hay que aclarar que es relativamente frecuente que las callejeras incluyan en sus actuaciones un romancero recitado por uno de sus componentes; así ocurrió, por ejemplo, en 1999, con *La verdadera historia de Cervantes, esquina a Sagasta* (dos calles de la ciudad), que llevaban un romancero con el mismo título; en 2002, con *Las Cleopatras* y el romancero *Cleopatra y sus esclavas*; en 2005, con *La patrulla Búho* y el romancero *Homero: La batalla de Troya*, o en 2006, con *Las hijas de la gran China* y el romancero *La perfecta cuñada*.
- 5 Aunque en el concurso de romanceros solo está admitido el romance, es muy frecuente encontrar en la calle la interpretación de cuplés por parte de los romanceros añadidos al repertorio e incluidos en sus libretos de la misma manera que se encuentran en cualquier otra agrupación ilegal.

El resto de los criterios que hemos enumerado más arriba (B, C y D) son aplicables a todos y cada uno de los tipos considerados en el cuadro precedente porque, aunque con mayor o menor frecuencia según las coordenadas que consideremos en este esquema, pueden observarse en cualquier tipo de copla.

- B) El propósito es, en este caso, un criterio textual, es decir, se refiere a la finalidad concreta de la copla, no a la finalidad de la interacción en la que se transmite. La finalidad de la interacción, que tiene en cuenta la situación (Carnaval) y los distintos elementos del proceso de transmisión –emisor (agrupación), receptor (público), etc.– la analizaremos más adelante, en su correspondiente apartado.

El propósito de las coplas de carnaval es tan diverso como puede serlo el de cualquier otro texto literario; sin embargo, por su mayor frecuencia, consideraremos los siguientes tipos: lúdico, subversivo, expresivo y reflexivo o crítico.

- Tienen finalidad **lúdica** aquellas coplas que únicamente pretenden divertir al auditorio jugando con la forma –las palabras, la sintaxis, la rima– o con las ideas mediante asociaciones inesperadas o dobles sentidos.

Pimpón es un muñeco / muy chico y de cartón, / se lava la carita / con agua y con jabón. / Se peina los pelitos / con peine de marfil / y cuando cae la noche / se acuesta y a dormir⁶. / Se lava, se peina, se acuesta... / A Pimpón se le ha ido el día. [...] Esta noche toco (CLL: Pre.), 2010.

- El propósito **subversivo** es quizá el más específicamente carnalesco, puesto que ha de entenderse en el sentido de subvertir normas sociales y morales, entre otras; es decir, se trata de situarse en lo políticamente incorrecto, con el *bastinazo* y el *borderío*⁷ como ingredientes habituales, aunque no únicos.

No comprendo a esa gente insolidaria / que entra en un cuarto baño y se mea afuera; / no es excusa una urgencia urinaria / para olvidarse de las buenas

6 Hasta aquí, el texto de una conocida canción infantil.

7 Payán (2005) explica que “bastinazo” se deriva de “basto” y relaciona su significado con tosquedad o grosería. En su uso cotidiano, tiene el valor general de “exabrupto”, de “disparate”, pero a veces se le dan connotaciones positivas en frases como: “Había muchísima gente; aquello fue un bastinazo”. El “borderío”, que Payán define como “expresión grosera”, se deriva de “borde”, en el sentido coloquial que le da el DRAE. El *borderío* se queda en el terreno léxico, mientras que el *bastinazo* pertenece al ámbito de las ideas.

maneras. / El otro día entré en un servicio y vi un cartelito: / “Deje usted el váter tal y como lo quisiera encontrar”. / Lo limpié todo y coloqué muy bien la toalla / y encima la cisterna dejé dos rayas⁸. Emprendedores gaditanos (CLL: C), 2012.

Matemática era mi novia, / no vea lo que la echo de menos, / yo que me sabía sus curvas y hasta la fórmula de su seno / y, aunque en momentos discretos se salía por la tangente, / en cuanto la vi mi valor de pico se hacía creciente. / La vi un día montándose un triangulito con dos catetos / y ya no soy yo quien entre su paréntesis se la meto; / los catetos entraban al mismo punto de convergencia / y tenían sus dos miembro elevados a la máxima potencia. / Pa el que sea de letras, yo se lo explico menos confuso: / que tenía la matriz partía por dos / y que le cabe Faleté vestío de buzo. Los Juan Palóme (CH: C), 2007.

- Encontramos gran número de coplas en las que se pretende expresar afectos y emociones; este bloque puede resultar inesperado para quienes no conozcan las claves culturales del Carnaval de Cádiz y consideren el carnaval bajo unos parámetros prototípicos generales. Los afectos unas veces se consideran grupales o sociales, colectivos –como es el caso de las alabanzas que se hacen a la belleza de la ciudad o a la de sus mujeres–, y otras veces corresponden al ámbito individual, de lo íntimo personal; el objetivo, en cualquier caso, es proyectar esos sentimientos en el público. En el carnaval callejero son escasas las coplas con este propósito **expresivo**.

Carnecita de gallina / se me puso esa mañana / cuando vi que en sus mejillas / una agüita cristalina hasta su boca resbalaba. / La sonrisa en las paredes, / enseguida lo noté. / Sí, le di un beso enorme / y ese día fui más hombre / por ser ella más mujer. / Hice mis cuentas: / si es febrero, veinte, treinta... / por noviembre llegará, / y una a una / me fui bebiendo las lunas / pensando cómo será. / Y sus dolores, / eran míos sus dolores / porque era un dolor de amores / y su miedo era mi miedo; / no hubo santos en el cielo / a los que no recé esa noche. / Y sus dolores / con su mano se me fueron / cuando me dijo: “Te quiero. / Ahora hay que ponerle un nombre”. / No sé qué me traerás / debajito de tu brazo, / si un premio de carnaval, / si alegrías o calvarios. / Lo que traigas llevaré, / lo que lleves tomaré, / pero bienvenido seas. / Yo te cuido, duérmete. / A la ea ea ea. Los piratas (CP: P), 1998.

- Por último, la finalidad **reflexiva** está en aquellas coplas que pretenden ejercer la crítica y hacer pensar al público sobre una situación negativa –o algunas

8 Esta copla y la siguiente, en las que no aparece ningún borderío, pueden calificarse de bastinazos.

veces positiva— determinada. Hemos de considerar este propósito estructurado en muy distintos grados, que van desde la simple exposición de un problema social, político, jurídico, etc. —que a veces puede lindar con el propósito expresivo—, hasta la denuncia airada de las personas, grupos sociales o instituciones causantes de tal situación.

Como tengo tol tiempo del mundo porque estoy parao, / al señor Rajoy yo le he calculao / que pa sentar a los cinco millones casi de personas / necesita unos cincuenta estadios / como el estadio del Barcelona, / y si quedaran los cinco millone y se sentaran juntos / más o meno ocuparían una superficie como Luxemburgo. / Si se cogieran y con los brazos en cruz / se formaría una gran cadena humana / que llegaría desde Algeciras hasta Moscú / o, si prefieren, ida y vuelta hasta Alemania. / Cinco millones pone usted hombre tras hombre / y forman un puente de Cadi hasta Londres. / Cinco millones que son los que pagan tos los platos rotos / de las vajillas de otros, / cinco millones de historias / y muchas de ellas que son pa volverse loco. / Cinco millones, que son diez millones de brazos cruzaos / esperando soluciones; / parece mentira que este-mos callaos. / Cinco millones, se dice enseguida y parece que es na, / pero es que son cinco millones de obreros / que los desahucian, los embargan y muchos no tienen pal pan / y a usted se le ocurre pedirle un esfuerzo. / El día que reviente y salga esa gente en manifestaciones, / ya no pierden nada y vamo a ver quién para a esos cinco millones. Los duendes coloraos (CP: P), 2012.

- C) La clave en que se crea una copla es independiente de la que correspondería a una modalidad o a una agrupación en concreto, si nos situamos ante la producción para el concurso oficial, aunque pueda ser más esperada una que otra clave dependiendo de que la copla se incluya en el repertorio de una u otra modalidad y del tipo al que corresponda. Podemos considerar que la clave, el tono, el ánimo o espíritu con que se crea una copla presenta dos opciones básicas: **humorística** y **seria**. En cada una de ellas se pueden observar, sin embargo, distintos matices: la clave humorística puede ser burlona, sarcástica, ingenua, picante, etc.; la seria se puede presentar bajo apariencia optimista o bien pesimista, emotiva, incluso trágica o alarmista. Las posibilidades son tantas, que se hace recomendable partir de una dualidad elemental de claves indicando si es necesario a continuación el matiz observado.

Los cuplés, presentes en los repertorios de todas las modalidades, suponen una excepción en cuanto a lo dicho porque, al igual que las parodias de

los cuartetos, solo están compuestos en clave humorística y este es precisamente uno de sus rasgos característicos. En ellos, por tanto, solo es observable el matiz.

Además, las dos opciones en cuanto al tono de las coplas en realidad podría decirse que solo existen en el carnaval oficial. En el carnaval callejero, aunque las hay, son escasísimas las coplas en tono serio y casi todas se refieren al buen momento que la agrupación pasa cantando ante el público que la rodea. Los matices de la clave humorística en los repertorios de las callejeras son, por supuesto, muy numerosos.

- D) El estilo está relacionado con la autoría, individual o colectiva, de una agrupación determinada y generalmente tiene que ver con el grado de complicación formal y con el nivel lingüístico que se muestra en los textos. Los autores de las coplas buscan siempre crear y marcar un estilo propio, aunque no todos lo consigan. Los más jóvenes o los menos originales suelen conformarse con seguir estilos de otros que han tenido éxito –sobre todo, si hablamos del carnaval del concurso, los de aquellos que han conseguido premios en los últimos años–, de manera que se crean corrientes que, a su vez, van consagrando al autor tomado como modelo. Este fenómeno, que por supuesto se ha dado a lo largo de toda la historia del carnaval, actualmente se puede observar más claramente en las comparsas, las agrupaciones que participan en mayor número en el concurso y que suelen ser las favoritas de los jóvenes; así, sobre todo si escuchamos los repertorios de las fases clasificatorias, encontramos un gran número de coplas que imitan el estilo de autores como Juan Carlos Aragón, Jesús Bienvenido, Tino Tovar, Antonio Martín, o vemos que incluso sigue vigente la forma de hacer las coplas de Antonio Martínez Ares.


Pero como los autores de carnaval –no debemos olvidarlo– beben también de la tradición del género, muchas de sus coplas se inspiran en las de otras épocas; así, las coplas más sencillas, por ejemplo, se dice que recuerdan el estilo **añejo**, y se habla de coplas **clásicas** cuando utilizan el doble sentido o la retórica propia de las Fiestas Típicas, que tanto debe a influencias ajenas al carnaval como las de los escritores gaditanos José M^a Pemán y Fernando Quiñones.

Por tanto, situándonos en la perspectiva actual, podemos considerar, con valor general y como rasgo complementario de los estilos individuales, tres

tipos de estilos en las coplas de carnaval, según sea la principal influencia que ha condicionado su creación: el estilo **tradicional**, inspirado en los repertorios de las que hemos denominado primera y segunda época histórica del carnaval; el estilo **imitativo**, que se basa en la manera de hacer de otro autor contemporáneo concreto, y el estilo **innovador**, el que supone una novedad en un momento determinado o que, aun presentando influencias tradicionales o de otros autores, las trasciende. El estilo innovador, por supuesto, es siempre relativo al momento, después puede ser mantenido en coplas o repertorios sucesivos por el autor o la agrupación, puede llegar incluso a convertirse en clásico –como ocurrió con el estilo de Paco Alba, tan novedoso en su época– o bien desaparecer.

Hay que advertir, sin embargo, que cuando los carnavaleros hablan de estilo, se refieren sobre todo a la música y a la interpretación y en menor medida a las letras; así, sobre los tangos o los pasodobles de chirigota se dice, por ejemplo, que tienen “estilo viñero” cuando sus músicas adoptan un ritmo más alegre y recortado, típico de las agrupaciones del barrio de La Viña.

[...] Y es que el tango, es más tango, / cuando es de La Viña, / ya se canta, ya se baila, / cosa más sencilla, / y es que el tango es del barrio / que lo vio nacer, / y es por eso que sabe a besos del mar, / y es por eso que te envenena sin más, / hasta llegarte a enloquecer, / y es puro fuego, / que cuando se canta / te quema el alma / tango viñero, tango viñero, tango viñero. Arde Gadir (CO: T), 1999. (VAA, 2013: 324).

En el caso de los pasodobles, se llama “viñero” al estilo que marcaron algunos autores y agrupaciones que provenían de ese barrio, sobre todo Manuel Sánchez Alba el Noly. En 2013, se presentó al COAC una chirigota de Chiclana que había captado perfectamente las características del pasodoble viñero y así lo mostraba en los que interpretó en el teatro; solo fueron dos, porque la agrupación no pasó de la fase clasificatoria, pero si ya en el primero de ellos –que incluimos a continuación– confesaban su afición por el compás viñero (Sonido 4), en el segundo, complementando esa confesión, hacían un homenaje precisamente al Noly.

Aunque yo no nací en La Viña, / ni crecí en el Corralón, / llevo dentro una afición / que me lleva al sinvivir. / Aunque no nací en La Viña, / ni he jugado por Pasquín, / es el trataratachín / mi delirio y mi pasión. / Y es que no sé lo que tendrá / que hasta la Barrosa llegó / una barquillita de sal / y en la orillita lo

dejó / pa que este chirigotero / bailara el pasodoble como lo hace un viñero, / sintiera sus acordes como el más caletero / sonándole a nudillo el corazón. / Y es que no sé lo que tendrá / pa que deje mis rezos a los pies de un mostrador, / pa que un simple compás sea convertido en religión, / pa que cada febrero sea más fiel mi devoción. / Y es que algo ha de tener / pa que este chiclanero viva loco enamorado / y venga hoy a cantarte, ladrillitos coloraos, / con un pasodoble añejo / como en La Viña es mandao. Enemigos íntimos (CH: P), 2013.

En el carnaval ilegal, hasta hace poco tiempo no existían corrientes de estilo, se puede decir que cada agrupación tenía y mantenía su propio sello; sin embargo, el gran aumento del número de agrupaciones callejeras que se ha producido en los últimos años ha traído consigo –aunque ciertamente escasas– algunas imitaciones, sobre todo de los considerados maestros de la calle, los Guatífó. Sin embargo, el sello o estilo individual que identifica a cada agrupación sigue siendo la tónica general entre las callejeras.

5.2. TIPOS DE COPLAS SEGÚN LA MÚSICA Y LA MODALIDAD

Ahora desarrollaremos, como habíamos anunciado, el esquema incluido más arriba (A) por su especial importancia en el carnaval, puesto que aquí nos situamos ante las piezas concretas a través de las que se manifiesta el género carnavalesco gaditano. En cada epígrafe nos referiremos a un tipo de composición, siempre en relación con la música en la que se inserta y con la modalidad –o modalidades– de agrupación que la interpreta. Observaremos en cada caso, entre otros aspectos, su significación en el carnaval y la función dentro del repertorio, así como los criterios relativos a la finalidad (B), el tono (C) y el estilo (D).

5.2.1. La presentación

Como su propio nombre indica, la presentación es la pieza que explica el tipo a través del cual se expresa la agrupación en una edición concreta del Carnaval. Todas las agrupaciones llevan –o pueden llevar– presentación, excepto los cuartetos y los romanceros, que actualmente no suelen llevarla como pieza separada⁹. Las

⁹ Los cuartetos hace años también llevaban presentación dramatizada. El cuarteto *Windows 95*, por ejemplo, hizo tres presentaciones distintas en el transcurso del COAC de 1996.

músicas de esta pieza pueden ser originales –esta es la tendencia actual en algunos autores de primera fila– o bien pueden utilizarse melodías de canciones previamente existentes, incluyéndose también músicas de coplas de carnaval de años anteriores. Antes que las músicas originales, generalmente han estado mejor aceptadas por el público las presentaciones hechas sobre melodías conocidas, porque en esos casos se seleccionan músicas relativas al tipo, canciones a las que se les manipula su propia letra o a las que se les cambia, pero siempre sacándoles partido por la evocación de la letra original o de ciertas características de la música, procedimiento que multiplica las significaciones; se trata de un procedimiento parecido al que se utiliza en los popurrís. El aumento de la frecuencia de las músicas originales en las presentaciones, sin embargo, ha hecho que el público se acostumbre a ellas y valore también la creatividad y adaptación al tipo de esas nuevas melodías compuestas ex profeso.

En la presentación, como también en el estribillo y el popurrí, el reglamento del COAC permite introducir instrumentos musicales de cualquier tipo, por lo que los autores e intérpretes del concurso gozan de mayor libertad en estas composiciones que en el resto del repertorio e incluso tienen ocasión de poder lucir sus habilidades musicales. Pero el objetivo de la selección de músicas e instrumentos para la presentación en cualquier agrupación es siempre explicar el tipo, de manera que el público –y, en su caso, el jurado– se interese por él y conozca enseguida la clave en la que va a desarrollarse el repertorio.

Como tal pieza diferenciada con música propia, la presentación es relativamente nueva; las agrupaciones antiguas no la llevaban, sino que utilizaban el primer tango o el primer pasodoble –tango o pasodoble de saludo a Cádiz y de presentación– para saludar al público y explicar su tipo, como vemos en el siguiente fragmento de un pasodoble de Paco Alba:

Dándoles las buenas noches / hoy nos presentamos como senadores, / es un placer saludarles / y poder cantarles de nuevo, señores. / Si voy vestido de toga, / no le extraña a nadie / nuestra vestimenta, / en tiempos de nueva ola / hoy se interpreta la moda / como mejor les parezca. / Y hemo escogido este tipo / porque Cádiz fue romano, / lo mismo que fue fenicio, / árabe y luego cristiano / y si no andamos muy listos / tal vez algo afrancesados. [...] Los senadores romanos (CP: P), 1968. (Serie de CD "Fiestas típicas gaditanas 1968". CD 3, pista 1).

Ejemplo de otra agrupación del mismo año:

Muy buenas noches, señores, / ante ustedes se presentan / como en años anteriores / para sumarno a tu fiesta. / Cádiz, ciudad bonita / llena de gracia y salero, / déjame que yo te diga / lo mucho que yo te quiero. / Vestidos hoy de floristas / hacemos la presentación / cantando para la Tacita / esta modesta canción [...]. Los floristas ambulantes (CP: P), 1968. (Serie de CD "Fiestas típicas gaditanas 1968". CD 4, pista 17).

Paco Alba continuó con esta costumbre hasta su última comparsa:

Buenas noches, señores, con todo respeto, / venimos a cantarles llenos de ilusión, / queremos demostrarles todo nuestro afecto / por medio de esta letra de presentación. / Los trajes que vestimos son tipos goyescos, / como los personajes de aquel gran pintor / que con tanta majeza retrató a su España / poniéndole sentrañas y calor de su sol [...]. Estampas goyescas (CP: P), 1973¹⁰.

Ramón Solís no habla en ningún momento de presentaciones propiamente dichas; en su lugar, alude al "saludo a Cádiz", entendiendo "Cádiz" en este caso no como topónimo sino como nombre colectivo, es decir, los habitantes de Cádiz y, por tanto, el público potencial.

Uno de los temas obligados en el repertorio de todas las agrupaciones de Carnaval es un saludo a Cádiz. Casi siempre este saludo suele ser la presentación del Coro o la Chirigota, en el que se justifica el nombre de los comparsistas¹¹ y su atuendo. (Solís, 1966: 15).

Esta forma tradicional de presentarse iniciada por un saludo la tienen en cuenta las agrupaciones actuales cuando recrean en su tipo los carnavales añejos o a alguno de sus personajes.

[...] Muy buenas noches, señores, / aquí de nuevo nos presentamos / como en años anteriores / los que en el Falla nunca ganamos. / Con el gorro del

10 Tomada del blog *¡Hasta los profanos se sienten poetas! Coplas del Carnaval de Cádiz*. Decimos que esta fue la última comparsa de Paco Alba, aunque presentó a concurso dos agrupaciones más en la modalidad de chirigotas antes de su fallecimiento en 1976, *Los abuelitos chirigoteros* y *Los belloteros*, en 1974 y 1975 respectivamente; ambas agrupaciones consiguieron el primer premio, sin embargo *Los belloteros*, a pesar de presentarse como chirigota, fue considerada comparsa por el jurado, que le adjudicó el premio en esa modalidad.

11 Solís utiliza el término "comparsistas", no con el significado de componentes de una comparsa, sino con el valor tradicional de componentes de cualquier agrupación carnavalesca; es decir, con un valor equivalente al de "carnavaleros", término por el que hemos optado aquí precisamente para evitar ambigüedades.

*cabeza / de estar loco de remate / con mi abrigo y con las botas / aquí están
Los Cañamaque. [...] Los Cañamaque (CO: Pres.), 2009.*

Ha habido épocas, como la década de los 80, en las que ha sido frecuente que la presentación de las agrupaciones oficiales –sobre todo en el caso de las chirigotas– no fuera cantada, sino recitada, con un formato parecido al de las parodias de los cuartetos, o que incluso no llevara texto, solamente gestualidad al compás de un pasacalle o de una música. Pueden servirnos de ejemplos, por una parte, una célebre chirigota de 1981, *Los pollitos Mi Compare*, que llevaba una voz en off en su presentación¹², y, por otra, la chirigota *Los concertistas desconcertados* (1984), que simplemente simulaban tocar la *Danza húngara n.º 5*, de Brahms, reproducida por megafonía a más revoluciones de las indicadas. Precisamente es en 1984 cuando comienza a regularse la presentación en el reglamento del concurso en lo que a su duración máxima se refiere, pero hasta 1997 no se valora su relación con el tipo (Cuadrado Martínez, 2006). Actualmente, aunque los reglamentos del COAC no obligan a ello, todas las presentaciones se cantan o se recitan al compás.

Las presentaciones, como casi todo en el carnaval, han ido evolucionando de forma ostensible y actualmente es muy raro que, verbalmente, sean tan descriptivas del tipo como las más tradicionales que acabamos de ver. Cerrando la década de los años 80, encontramos una chirigota que demostró desde la propia presentación que en carnaval empezaba a pensarse de otra manera. La agrupación llevaba el tipo de las bacterias verdes que aparecían en el váter en el anuncio de televisión que se emitía por entonces de Pato WC; eran, por tanto, “bichos raros” y ¿cómo explicarlo en la presentación?: diciendo que eran una chirigota de Soria que venía a concursar a Cádiz y, para hacerlo, demostraban que habían asimilado parte de la cultura gaditana cantando una versión propia –transducción– del tango “Los duros antiguos”¹³ que, a su vez, ponía de manifiesto de forma exagerada las diferencias lingüísticas.

12 La voz en off, en la final del COAC, solo pudo ser oída en el teatro, no a través de la televisión, porque se le sobrepuso el comentario que hizo el periodista gaditano Bartolomé Llompart contestando a una pregunta del comentarista de la retransmisión.

13 Los mismos autores de esta agrupación, siguiendo su estilo iconoclasta, hicieron en 1990 una presentación para la chirigota *Carnaval 2036 (Los piconeros galácticos)* que no llegaba al minuto de duración y en la que por toda letra decían: “Hooooola”; esta presentación entroncaba de forma paródica con el tradicional saludo a Cádiz. Más tarde, en 1992, utilizarían de nuevo “Los duros antiguos” para la presentación de *El que la lleva la entiende* (Los Borrachos), en esa ocasión cantando el tango con su letra original, pero al revés, del final al principio.

[Habla el director de la agrupación] *Buenas noches, buenas noches a todos. Lo primero, subsanar el pequeño error que se ha convertido en grande: que no somos una chirigota de Cádiz, ¡que somos una chirigota de Soria!, ¡joder!*¹⁴. *Todos somos sorianos*¹⁵, menos él (señalando a un componente), *que es Simago, y vamos a cantaros el "Tanguillo soriano", olé.*

[Cantan] *Aquellas monedas arcaicas que tanto en Gades se comentaban, / se aglomeraba el populacho en la ribera del océano, / ha sido el acontecimiento más simpático que en mi existencia yo observé. / Hacia allá marchó el cincuenta por ciento de Gades con azadones / y la infeliz de mi madre política, que estaba en un estado de moribunda; / con los anexos epidérmicos de los dedos y los cabellos / la presencié haciendo agujeros en la arena / noventa y seis horas continuadas sin un respiro. / Estaba la ribera del océano ídem a una verbena, / ampárame Sanmolontropo, lo que es la pobreza; / hubo personas que obtuvieron más de mil seiscientos reales, / en cambio hubo otras personas que no obtuvieron ni uno solo. / La madre de mi señora, como ya expuse, / permaneció allí media quincena / haciendo agujeros al atardecer, / junto a la luna y a la salida del sol; / se despojó de los anexos epidérmicos y de los cabellos, / no obstante no le figuraban mucho, / y, al contrario de capturar las monedas, / lo que capturó fue una bronconeumonía aguda del tórax / y en el parque de las malvililalum está haciendo agujeros desde aquella jornada, / y tal. / Y en el parque de las malvililalum / está haciendo agujeros desde aquella jornada, / y tal. Los sanmolontropos verdes*¹⁶, (CH: Pre.), 1989

Puede compararse este "Tango soriano" con la letra original del tango "Los duros antiguos" que hemos incluido en el capítulo 2, dedicado a la evolución histórica del carnaval de las coplas.

-
- 14 Con esta exclamación, que no se utiliza en Cádiz, el que habla pretende corroborar la procedencia foránea del grupo.
- 15 Almacenes Soriano era un establecimiento muy popular en Cádiz, que cerró definitivamente al terminar el año 2009, el 31 de diciembre (*Diariodecadiz.es*, 8-12-2009).
- 16 Así ha sido visto el tipo de esta agrupación por La Tostadora, una fábrica de camisetas de Barcelona que distribuye *on line*.



Foto 17. Los sanmolontropos verdes (1989).
Estampa de camiseta de La Tostadora.

El tipo puede presentarse de múltiples formas; como hemos dicho, depende de las características que tenga, del estilo de cada agrupación, de la modalidad y de la clave que se utilice. Por su propia naturaleza, las presentaciones suelen adoptar una forma representa-



Foto 18. Ciudadano Zero (2012).

tiva o teatral. Veamos tres nuevos ejemplos que ayudarán a completar la idea. El primero es la presentación de una comparsa que, en clave seria como corresponde a este tipo de agrupaciones, presenta el tipo con un propósito reflexivo cerrando con una invitación a la acción:

[Recitado por todos los componentes] *El ciudadano debe acatar / las decisiones del estado, / si no, será denunciado. / El ciudadano debe pagar / todas cuantas denuncias se le impongan, / si no, será embargado. / El ciudadano debe remunerar / a los bancos todo cuanto se le exija, / si no, será desahuciado. / Fin de conexión. / [Cantado] Siempre al nacer la aurora / vengo a preguntarme / la misma cuestión: / cómo he llegado a esto, / cuándo dije acepto / a esta sinrazón, / a este sol sin luz / y sin mañana, / a este mar sin playas, / a este sin ser sin alma, / a este yo sin mí; / cuándo dejé de ser alguien / para ser la sombra / que ahora veis aquí. / Siempre al nacer la aurora / vengo a preguntarme / qué será de mí. / Yo perdí mi humanidad / cuando acepté / ese rol de convertirme / en un número, / yo vendí mi dignidad / cuando ignoré el dolor / y las miserias de otros como yo, / yo empeñé mi libertad / cuando asumí sin luchar / que mis derechos recortaran, / yo les di mi honestidad / cuando dejé, sin pelear, / que como esclavos nos trataran. / Y ahora aquí me veis, / ausente de toda conciencia, / vivo para ser / lo que ellos quieren que yo sea; / digo lo que digan / que yo debo de decir, / vivo como digan / que yo tengo que vivir, / creo lo que creen / que yo tenga que creer, / hago lo que ellos / digan que debo de hacer, / pienso lo que piensen / que yo debo de pensar; / ya nos controlaron, / ya no hay marcha atrás. / Y ahora escúchame / tú que me estás viendo: / puede ser que a ti / aún te quede tiempo; / escucha, mi hermano, / esto que te cuento. / Alza el puño, exige, / piensa, actúa, clama / lo que sientes, compañero, / ¿o acaso quieres ser / un ciudadano zero?* Ciudadano Zero (CP: Pre.), 2012.

El segundo, en cambio, es la presentación de una chirigota ilegal que, tratando temas de parecido orden, los lleva a un terreno más concreto y utiliza la ironía para



Foto 19. Los suspiritos de España (2013).

provocar la reflexión y la risa. Las dos músicas que usa la chirigota están seleccionadas, además, para potenciar la comprensión del tipo: la primera solo por evocación y, la segunda, incluyendo también pequeños fragmentos significativos de la letra original.

[Música de "Suspiros de España"] Yo no sé / cómo Artur Mas / quiere independizarse de aquí / con lo bien que en España se está; / si na más / que hay que vivir / con un poquito de austeridad, / como Botín / y Urdangarín. / Tierra que, cuando vas al INEM, / hay un muchacho en el mostrador / que siempre tiene un trabajo pa ti / y a veces tiene hasta dos. / Ay, qué alegría / partirse un tobillo / y que te lleven, / para ahorrarse la ambulancia, / en boricata al Olivillo¹⁷. / Ay, qué maravilla / que a cuarta hora / falte un maestro / y a mi niño le de clase / de Latín la limpiadora. / Y no protestes más / que da mu mala imagen / y, si te tienes que manifestar, / te afeita y te pone un traje. [Música de "El emigrante"] Pue adiós mi España querida / me voy pa Alemania / con tos mis diplomas, / que con los cursos que he hecho / ya tengo más títulos / que el Barcelona. / Cuando salí de mi tierra / la pena me fue embargando, / miré un recibo del IBI / y ya se me fue pasando. / Al acabar la carrera / ya me dijeron a mí: / "Tiene un montón de salidas, / pero directo a Berlín". / Adiós, Caleta querida / voy a bañarme en el Rhin. Los suspiritos de España (CLL: Pre.), 2013.

Pero el soporte de la letra que ayude a perfilar el tipo puede ser simplemente un compás. En el siguiente ejemplo, la agrupación no se presenta cantando, sino recitando –procedimiento frecuente en las presentaciones de las chirigotas del Selu, José Luis García Cossío– sobre la base rítmica de un tanguillo y aprovechando la entonación propia del habla para construir una cuasi melodía musical que representa a un tipo tan gaditano como el de *Los titis de Cai*, en una visión humorística, irónica, de la filosofía, las opiniones y la forma de vida del gaditano castizo. Se trata de una copla ambigua en lo que se



Foto 20. Los titis de Cai (1994).

17 Llevar a cuestas o a hombros al centro de salud El Olivillo.

refiere a su finalidad, como veremos, que nos remite principalmente a la subversión como vía para la reflexión.

Que vengo yo diciendo por el camino... / Ante todo, buenas tardes, o buenas noches... / Que decía, / que vengo yo diciendo por el camino / que hay que ver la cantidad de gente que hay por tos laos. / Yo creo que la crisis nos ha ayudao, fíjate: / Antes, tol mundo trabajando, las calles vacías; / ahora con el paro to es alegría. / Que hay que ser positivo, / vivir bien la vía, / tomarse las cosas con filosofía... / que al fin y al cabo, más que son dos días. / Y o si no... / fijarse en un servidor, / que cobrando el salario social / desprende más arte que un marajá. / Y con mi Manoli de mi arma, mi Yónata y mi Yénife... / pa qué quiero más. / ¡Yo soy el titi de Cai!, / el inconfundible, / más chulo imposible, / que lo mismo te quita un fregao / que cambia un fusible, / que soy apañado, / japañado, apañado, apañado! / Pero eso sí, / que nadie intente tomarme a mí el pelo, / que yo por las buenas siempre he sio mu bueno, / pero por las malas... / ¡ay por las malas! / Pero lo mejó que tengo es... / que no soy delicao pa comer, / que yo como de to, / ¡de to, de to, de to! / Me gusta el puchero, / las papas con huevos, / el pollo en su salsa, / las gamba a la plancha, / las hueva, el cazón, la caballa, el cachucho... / las coles no, que las repito mucho. / Ay, quién tuviera veinte años menos, / que se iba a enterar más de uno de lo que es bueno. / Y a tos esos socialistas que van con su chaquetita vacilando / y mirando por encima el hombro, / a tos, a tos, a tos lo iba yo a poner recogiendo escombros. / Bueno, bueno, bueno, bueno... / Pues ya se acabó, / ¡se acabó, se acabó, se acabó!, / que después me dice mi mujer / que charlando le gano a Moret, / y además hay que estar siempre con un compás, / que esta gente están tos controlando el reloj, / que te dan 3 minutos na más¹⁸ / y ya llevo yo... / 2.52, 2.53, 2.54, 55, 56, 57, 58, 59.... Los titis de Cai (CH: Pre.), 1994.

5.2.2. Los tangos

Los tangos tienen su ámbito fundamental en el carnaval oficial y, dentro de él, pertenecen de forma exclusiva al repertorio de los coros, aunque podamos encontrar estas músicas como soporte de estribillos, presentaciones o de algunas cuartetitas de los popurrís de agrupaciones de otras modalidades del concurso. En los reglamentos del COAC, se consideran los tangos como la “composición más genuina” de los coros, y esta apreciación tiene valor en las puntuaciones, que son

18 Hasta 2014, la duración de la presentación no podía superar los tres minutos, según el reglamento del concurso.

las de mayor margen de todo el repertorio –en los últimos años, de los 100 puntos totales que pueden conseguirse en cada fase del concurso, hasta 44 corresponden a los dos tangos, frente a los 18 puntos máximos que corresponden a los cuplés en esta modalidad, por ejemplo–, e incluso puede ser determinante en los casos de empate en la puntuación total, ya que en esa circunstancia se tiene en cuenta la puntuación parcial conseguida en los tangos. Se especifica que habrán de interpretarse dos tangos en cada pase del concurso, todos inéditos en su letra, lo que quiere decir que un coro que llegue a la final habrá interpretado ocho coplas de tango diferentes a lo largo de las fases sucesivas del certamen.

Cuando escuchamos un tango, hemos de tener en cuenta que lo que oímos, más allá de la letra y la música y por encima de otras composiciones carnavalescas, es una pieza cargada de simbolismos identitarios locales, la plasmación musical y literaria de una ya larga tradición expresiva de las emociones, los afectos y la manera de ser y sentir de los gaditanos. Esas señas de identidad los autores pueden encontrarlas para su inspiración incluso en las acciones y gestos más cotidianos¹⁹.

*Un tango de pellizquito²⁰ / con el sabor de las ortiguillas²¹, / alegre y rebo-
nito / y más salao que las cañaíllas. / Un tanguillo por derecho / que es para
piropear; / una guitarra sonando / y tres amigos cantando / trarata taratatrá. /
Mientra en la orilla / de la Caleta / está la abuela / con sus chancletas, / con su
bajera²² / arremangá / gritando al nieto / “¡vente pacá!”. / El compás que mar-
can sus manos, / “¡vente para acá, chiquillo!”, / que parece que está bailando
/ ay por tanguillos por tanguillos por tanguillos. / Esa mano señala al cielo, /
“¡ay Virgencita del Carmen!, / vente niño pa la orillita / que yo me como de mis
carnes²³”. / Ese niño que no hace caso / nadando hasta las barquillas / medidas
por el compás. / Entre el arte de esas barquillas, / esa abuela metía en la orilla
/ y la gracia que hay en sus manos, / con la espuma de esas olitas tan caleteras
/ cualquier día de verano, / así nace nuestro tanguillo, / así nace nuestro tan-
guillo / tan gaditano tan gaditano. A toda vela (CO: T), 2004.*

19 Gran parte del libro de Rafael Pastrana Guillén *Vida, carnaval y muerte del tango de Cádiz* (2014), de cuya edición me he encargado personalmente, está dedicada a las fórmulas de inspiración de los autores para crear letras y músicas de tangos.

20 El “pellizco” es la manifestación epidérmica de la emoción. Tener pellizco es ser capaz de emocionar.

21 Las “ortiguillas” son las anémonas comunes de mar, de colores vivos y boca con muchas filas de tentáculos que, extendidos, hacen que se parezcan a una flor. En Cádiz, se comen fritas y tienen un fuerte sabor marino.

22 Según Pedro Payán (2005), la “bajera” es “la prenda que actualmente se denomina combinación”.

23 Expresión de desesperación.

¡Y un tango, mare del alma! / Decía un castizo: / “Aprende a escuchar; / si no vibran tus entrañas, / ni tú siente a Cai, ni tú sientes na”. Encajebolillos (CP: Pop.), 1991.

Es que en Cádiz, además de que nacemos al compás de las olas, acomodamos al tango el timbre y el tono de nuestra voz. El tango nace en el corazón, recorre los barrios de las venas y explota en estremecimientos en la garganta. Es algo tan nuestro como los sarcófagos antropoides fenicios o los tejados de la iglesia del Carmen en la Alameda de Apodaca. El tango nace, vive y muere en el desordenado dibujo del callejero de nuestra ciudad. Es más de Cádiz que Emilio Castelar, más de aquí que el *picha* y el *quillo*. [...]. (Pastrana Guillén, 2014: 20).

Así, el propósito expresivo es el más frecuente en este tipo de piezas, muchas veces cargado de fuerte emotividad; pero los tangos se utilizan también en muchos casos para invitar a la reflexión, sobre todo tratando temas que tienen que ver con las situaciones problemáticas que se dan en la ciudad. Las finalidades lúdica y subversiva, sin embargo, muy pocas veces están presentes en los tangos, excepto en el carnaval ilegal, en donde es frecuente que se utilice el propio carácter simbólico del tango como un elemento más que amplifica la subversión. En los tangos que se presentan al COAC, es general la clave seria, incluso en los repertorios de coros que llevan un tipo humorístico; la tradición se impone a las presuposiciones de la representación. La ironía, sin embargo, sí está presente en estas coplas como un recurso básico para la reflexión y la denuncia.

Desde el punto de vista musical, los investigadores coinciden en considerar que el tango de Cádiz o tango de carnaval tiene un origen afrocubano y que fue traído desde las Antillas a Cádiz por los colonos y soldados que regresaban a la Península. Dice Javier Osuna en su obra *Cádiz, cuna de dos cantes*²⁴ (2002: 23-24):

24 Los dos cantes de los que habla Osuna son el carnaval y el flamenco. En esta obra, además de estudiar las influencias mutuas entre ambos cantes, explica cómo el flamenco se apropia del tango de carnaval para convertirlo en uno de sus palos o variantes. En cuanto al párrafo que cito de esta obra, considero que resulta un resumen suficiente para nuestros propósitos sobre el posible origen del tango y sus influencias posteriores. El origen del tango de Cádiz es un asunto que continúa debatiéndose, partiendo, sobre todo, del estudio de José Luis Ortiz Nuevo y Faustino Núñez (1999), estudio que, a su vez, cita aquí Osuna, pero los aspectos enumerados por este último, como digo, parecen estar ya fuera de duda. Para otros detalles más discutibles, como el momento y el lugar concreto de llegada del tango a España o el origen de la palabra “tango” desde una perspectiva histórica, se puede ver, por ejemplo, Jurado Magdaleno (2001; Actas, 2003).

Una reciente y exhaustiva investigación en las hemerotecas cubanas y bajoandaluzas, ha dado como fruto un brillante trabajo músico-literario, a cargo del escritor y flamencólogo Ortiz Nuevo y el musicólogo Faustino Núñez, donde ha quedado suficientemente acreditado que todas las formas musicales que se agrupan bajo la denominación tango [...], tienen su origen en Cuba, tras pasar, el patrón de habaneras o ritmo de tango, un complejo proceso de destilación musical, en el que el Teatro Lírico Español jugó, también, un papel importante.

Y el aquí citado Faustino Núñez, en el prólogo del libro de Rafael Pastrana (2014), resume las características musicales del tango de la siguiente forma²⁵:

El compás de Cádiz surge al superponer tres métricas, una ternaria europea, otra binaria americana y la binaria de subdivisión ternaria africana. Sólo mezclando esas tres especies de compás obtenemos el auténtico compás del tango gaditano, polirritmia que amalgama el latido de un planeta, en mi opinión el compás mestizo por excelencia. En cuanto al trazado armónico, este no debe ser sofisticado. Sobre tres acordes se pueden obtener múltiples melodías y un buen tango no necesita más.

El mestizaje musical es cantado frecuentemente en las coplas de carnaval cuando se quiere hablar de la esencia del tango:

Con un tango que te compuse con mi guitarra, / al igual que una cigarra, / hoy te quiero cortejar; / con un tango que lo he vestido de sentimiento / con puntadas de flamenco / y ese son de carnaval. / Soleares y peteneras con sus vaivenes / que esa Niña de los Peines / en mi mente me dejó, / de cantiñas y caracoles y de guajiras / de un cubano que suspira / ese día que embarcó. / Un tango con la sangre de una habanera / que te canta a su manera / mi bella mi bella Lola, / un tango con los golpes de un martinete / donde Paco Alba vierte / sus rimas a la Caleta. / Verás que lleva mi tango / ese empuje pa arrancar / lo mismo que una alegría / tiriti tirititrán; / lleva las milongas de los compases de un argentino / que cantaba al infinito / "mi Buenos Aires querido"; / lleva puesto mimbres de las farrucas y de tarantas / donde un taconeo canta, / de Carmen Amaya ha sido. / Lleva este tango los sones de aquellos tanguillos / que, cuenta mi madre, cuando era un chiquillo / mi abuelo entonaba con sus amigos. / Y a quien diga que no te amo / porque no venga todos los años, / dile, Cádiz, que no te

25 Evitamos conscientemente otras descripciones técnicas de las piezas musicales por considerarlas especializadas y, por tanto, ajenas a esta exposición.

miento, / que con este tango / yo te demuestro lo que te quiero. Los cuatro reinos (CO: T), 2014.

El tango de Cádiz se incluyó tempranamente en los repertorios flamencos (ver Osuna García, 2002) y, para evitar coincidencias en la nomenclatura con el tango flamenco, también de procedencia antillana –del grupo de los denominados “cantes de ida y vuelta”–, pasaron a denominarlo “tanguillo”. Los flamencos incluyen generalmente el tanguillo entre los cantes festeros, junto a los tangos flamencos, las bulerías o las sevillanas; se trata de cantes que se bailan en las fiestas, de ahí que también exista en la programación del Carnaval de Cádiz un tradicional concurso de baile por tanguillos. Este baile era uno de los escasísimos resquicios de la presencia femenina en el Carnaval y parecía estar vedado a los hombres en la práctica –todavía puede verse a mujeres con atuendo masculino haciendo el papel de hombres en el baile–, aunque últimamente, gracias a la influencia del Conservatorio de Danza de la ciudad, va apareciendo poco a poco la figura masculina.

Al escuchar los compases / de la falseta de nuestro tango, / la sangre me arde en las venas, / no podré nunca evitarlo, / y a la vez es como un sedante / que me llena de alegría, / que quita todas las penas / casi por arte de brujería, / y si suenan unas palmitas / llevando el ritmo, no sé qué haría. / Porque es que nuestro tanguillo está creado / pa que se pueda bailar / con esa gracia exquisita / que Dios la dao a mis paisanas. / Arráncate niña guapa, / saca ese arte de torbellino / que llevas dentro / y dale vida a mi cante, / que al igual que un buen amante / se está muriendo de celos. / Y aunque sienta escalofríos / chiquilla sigue bailando, / demuéstrole a Cádiz entero / con tu salero / que esto es un tango. Entre pitos y flautas (CO: T), 1981.

Excepto para el baile, por ser tomado del flamenco, en la terminología del carnaval “tango” y “tanguillo” se utilizan como sinónimos, aunque se prefiera “tango” para denominar las piezas que cantan los coros.

Quiero hablar del tango, de ese pobre tango al que aquí todavía no saben cómo nombrar, a pesar de sus –por lo menos– ciento cincuenta años de existencia, y es que unos le ponen el diminutivo de tanguillo y otros el apellido de Carnaval. Yo prefiero llamarlo **tango de Cádiz**. (Pastrana Guillén, 2014: 18).

Teniendo en cuenta la época de su implantación y desarrollo en Cádiz, el tango se vio inmerso en el nacionalismo musical desde el principio, por tanto a sus músicas se adhirieron los elementos folclóricos de la región y sus letras fueron un buen

vehículo para expresar la cultura, los mitos y las emociones de la patria –grande y chica–; lo mismo ocurrió con la zarzuela, sobre todo con el género chico, que vivía su época de mayor auge en las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del XX, género que, como hemos visto más arriba, los investigadores consideran influencia destacable para la conformación del tango.

Antonio Rodríguez el *Tío de la Tiza* está considerado el autor que configuró definitivamente el tango de Cádiz. Músico y escritor interesado en las artes escénicas, se vio influido por el teatro musical, la zarzuela principalmente. Según su biógrafo, el Círculo Modernista gaditano, instituido por iniciativa de Rodríguez y presidido por él, se inauguró en 1903 con la puesta en escena de un apropósito cómico de su creación, entre otras actividades en el programa de actos. *Los viejos cooperativos del país* (1887)²⁶ fue la agrupación de carnaval que le supuso un auténtico salto a la fama, después de que en 1885 creara la que posiblemente fuera su primera agrupación, *Escuela taurina* (Osuna García, 2007). Tras su muerte, en 1912, el tango siguió conservando las características básicas de las que Antonio Rodríguez lo había dotado en sus composiciones, que quedaron plasmadas sobre todo en la obra de Manuel López Cañamaque, un autor incluso más comprometido en sus letras que su antecesor.

Tras la Guerra Civil, con el Carnaval convertido en Fiestas Típicas, el nacionalismo resurge en todos los órdenes sociales y artísticos –con la consiguiente recuperación del llamado teatro lírico español– y el tango se acomoda a estas circunstancias sin aparente necesidad de evolucionar.

Pero, ya fuera por la falta de libertad de expresión, por el cansancio de repetir viejos esquemas, por la pugna del coro con la comparsa por las mejores voces o por la falta de autores con ideas renovadas, el tango entró en declive durante esas décadas. Y hablar de tangos es hablar de coros. En 1966, solo un coro participó en las Fiestas Típicas, *Los Don Juanes de Zorrilla*, y se da el caso de que este coro venía de Puerto Real, por tanto ese año no hubo ningún coro de Cádiz capital. En 1968,

26 Esta agrupación era de tipo gremial; Antonio Rodríguez trabajaba en aquellos años como guarda de almacén en la Sociedad Cooperativa Gaditana de Fabricación de Gas. El Tío de la Tiza sacó seis agrupaciones con este mismo nombre en distintas ediciones del Carnaval (Osuna García, 2007). Puede ser algo más que una curiosidad, si pensamos en el nacionalismo musical, recordar que, por entonces, Manuel de Falla, el gran icono gaditano de la música, tenía 10 años y, como todos los niños de Cádiz, conocía el carnaval.

el concurso del teatro Falla se convocó como “Concurso de Comparsas y Chirigotas”, sin contar con los coros. No solo la cantidad, también el nivel de calidad de las agrupaciones de esta modalidad bajó considerablemente durante los años del Carnaval adulterado; así, en 1969 y 1974 no se dieron premios a los coros, tan solo “diplomas” (Cuadrado Martínez, 2006). La idea de que los coros –y por tanto los tangos– se estaban perdiendo comenzó a generalizarse, prueba de ello son los nombres de los coros ganadores de las ediciones del concurso de 1971 y 1972, *Los amigos del tango* y *Los conservadores del tango*, respectivamente, nombres más propios de antologías que de agrupaciones concursantes. Se trataba en ambos casos de coros a pie dirigidos por Joaquín Fernández Garaboa el Quini, quien ha sido considerado popularmente como el mayor defensor del tango de Cádiz. Tras nombrar los coros que dirigió el Quini, Osuna García (2002: 383) dice:

A ello habría que añadir el coro “Los amigos del Tango”²⁷ que se mantuvo constante en la época en la que el coro estuvo en declive, así como el coro “Raíces” de los años ochenta; ambos han dejado interesantes grabaciones discográficas (GRAMUSIC-339 y ARLEQUÍN 00-262).

Otras modalidades carnavalescas también se hacían eco por entonces de la situación del tango, se lamentaban de ella y reclamaban resistencia:

El tanguillo gaditano / se está perdiendo / y es una pena. / El cantecillo gitano / que fue naciendo / por nuestras venas / ya no se oye cantar / a los chiquillos por la plazuela / ni a los mayores en el bar, / esas costumbres se han perdido ya; / ahora suelen entonar / solo canciones extravagantes. / El tango ha de persistir; / puesto que ha nacido aquí, / hay que llevarlo adelante. / Si del cielo bajaran / los que al tanguillo le dieron vida, / viendo no se cantaba / de nuevo de pena morirían. / No crea el Tío de la Tiza / que se ha olvidado, / ay que caray. / Nosotros les rogamos a los coristas, / si es que los hay, / un aplauso muy fuerte / para el tanguillo, orgullo de Cai. Los mayordomos (CP: P), 1968.

Cuando a partir del inicio del periodo democrático y tras el éxito popular del coro *Los dedócratas* se podrían haber abierto las posibilidades de cambio también para el tango, los férreos reglamentos del COAC, que dejan esta pieza únicamente

²⁷ Este coro, que sí incluye Cuadrado Martínez en el palmarés del concurso como primer premio de 1971, está considerado solo como antología por Osuna García. Por otra parte, *Los conservadores del tango* aparece con el mismo nombre en la lista de Osuna también en 1969. Actualmente, el reglamento del COAC impide, como sabemos, que se repitan los nombres de las agrupaciones.

en manos de los coros y limitan su instrumentación, han impedido su desarrollo y adaptación a los nuevos gustos del público y han forzado un cierto anquilosamiento de la pieza considerada principal símbolo musical de Cádiz en general y de su Carnaval en particular. Aunque el número de coros curiosamente crece cada año, lo que significa también un crecimiento en el número de tangos que se componen, no crece en la misma proporción la cantidad de tangos que quedan para el recuerdo de los aficionados. Una muestra de esta situación la tenemos en las veladas o los concursos de tangos y pasodobles –de cualquier época de la historia del carnaval–, cantados por dúos o tríos, o los de antologías que se convocan continuamente en bares y peñas de Cádiz; por cada tango que se interpreta en una de estas ocasiones, suenan más de diez pasodobles. Y no hablemos ya de las reuniones de amigos, de las que el tango está cada día más ausente. Pero cada vez hay más peticiones de que el reglamento del COAC permita, al menos, introducir instrumentos de percusión en la interpretación del tango –ahora no se permite ninguno–, sobre todo teniendo en cuenta que, en sus orígenes, esos fueron los únicos instrumentos que lo acompañaban y que le dieron el ritmo sincopado que lo caracteriza (Bablé y Alcalá-Galiano: 1994; Actas 1996), además de que a lo largo de su historia han entrado y salido diversos instrumentos musicales en su ejecución. Este posible cambio daría al tango seguramente un carácter más festivo aún que el que ahora tiene.

Sin embargo, el tango no se encuentra constreñido tan solo por los reglamentos concursales, sino también por los críticos puristas, que convierten la vertiente musical de esta pieza, dado su carácter simbólico, en el centro de todas sus observaciones y reproches. Las letras y otras músicas carnavalescas también son analizadas, aunque en menor medida, por ese tipo de críticos, siempre negativos, conocidos en Cádiz como “derrotistas”²⁸, pero para el tango continúa extendida la idea de

28 Este tipo de crítica se ejerce, sobre todo, desde las páginas de los periódicos, tanto tradicionales como digitales, a través de los comentarios de los periodistas especializados, de artículos de opinión y de las puntuaciones paralelas al COAC de los llamados “jurados diarios”, que a veces distan bastante del criterio del jurado oficial del concurso.

Ya Paco Alba se refería a los derrotistas en su comparsa *Los beduinos* (1966):

Que no hay nadie profeta en su tierra, / eso dicen en los libros santos, / y en su vida tendrá dos pesetas / ni consuelo para su quebranto / y será una flor que se seca / por regarse con su propio llanto; / esto sé que lo que dijo el profeta, / por lo tanto de nada me espanto. / Pero lo que más me inquieta / que murmure cierta gente / y critiquen a un poeta / sólo porque a su Caleta / le canta constantemente. / Yo canto a la tierra mía / y hasta por ella me embargo, / no entiendo de habladurías / ni me quitan la alegría, / ni me aburren, ni me amargo. / Que sepan los derrotistas / tiene cuerda el comparsista / todavía pa un rato largo. (Antología de Paco Alba, CD 2).

que hay que protegerlo y conservarlo por ser “de Cádiz”. Por supuesto, no hay reglas escritas sobre cómo ha de ser un tango, no existe una teoría al respecto, tan solo hay modelos diversos que, a lo largo de los años, han ido configurando una tradición; pero, precisamente por la diversidad de esos modelos, las observaciones que podríamos hacer sobre los tangos solo son una cuestión de gustos personales.

Cada vez que te traigo mi tango, / tos los años pasa lo mismo, / siempre hay quien lo va criticando / por el tiempo o por el ritmo: / que si este es un tango largo, / que si este es un turbotango, / y yo no sé qué es lo que se escucha / cuando lo insultan mientras yo canto. / Mi tango ni va con prisa, ni va con calma, / mi tango tan solamente / va con el ritmo tocando palmas. / Mi tango jamás nació / al filo de un pentagrama, / se inspira en esos maestros / que dieron gloria en fiestas pasadas. / Por eso mi tango mira / al tango del Tío la Tiza, / con esas subías preciosas / y con su trío que daba envidia, / por eso mi tango mira / al tango de Paco Vélez / con paradiña al final de to; / un tango picao que va al corazón / como los hacía Manolo León. / Poder crear un tango genial como Cañamaque, / con su compás y ese triquitran que era el remate; / jalea guitarra a su tango García de Quirós, / que era un goce, / y Manolo Bravo un tango de amor / con Juanito Poce. / Y así verán y comprobarán quienes criticaron / que mi tango bebe y siente de la tradición / y no hay más milagro, / y si no te gusta te pido perdón, / y deja que escuche cómo lo aplauden los gaditanos. La máquina (CO: T), 1998.

Estos sentimientos sobre la crítica derrotista están presentes ya también en los primeros años del Carnaval democrático, cuando los actuales autores consagrados de tangos eran todavía muy jóvenes. El coro de Julio Pardo, con catorce primeros premios hasta 2014, había cantado esta copla en 1984 en el mismo sentido que la anterior:

Pasión que por ti yo siento / tango de mi Cai / que me vuelve loco mi ser / que me vuelve loco / paso las noches rimando, por ti componiendo / leyendo, pensando, mi amor entregando / con una ilusión que me están matando / porque muchos veteranos / en vez de ayudarnos / a toda la gente joven / que son coristas y cantamos tangos / solo sacan defectos / que si no sabemos / solo pretenden el humillarnos / venga, dejarse de cuentos / que hay muchos coristas sacrificaos / nota por nota ensayao / para que el tango suene afinao / como más de uno de ustedes / en vuestra vida lo supo hacer / a ver quién tiene carzones de decir / que esto no es tango / si los vellos se levantan / y las palmas están sonando / a ver quién raja del bajo / del segunda o del tenor /

si en el cielo me están jaleando / el Tío de la Tiza, Delgado y Quirós / y en la plaza espera mi pueblo / pa darme su corazón / y en las barras²⁹ murmura la envidia / de los mediocres, los del montón. Guacamayos y lechuguinos (CO: T), 1984. (Fernández Cerredo y Blanco López, 2008: 76).

Uno de los mitos de la teoría carnavalesca gaditana es que el cuerpo del tango, la parte cantada –dejando aparte las posibles introducciones y las falsetas– está dividido en tres secciones musicales y temáticas: el «principio», el «trío» y el final o «remate». Esta estructura –tomada en realidad de una cierta consideración de la estructura musical del pasodoble– no es en absoluto académica, pero ha venido funcionando tradicionalmente en la composición de los tangos, aunque sin un criterio único, como demuestra de manera analítica desde la perspectiva musicológica Alcalá-Galiano (1996; Actas, 1998) al intentar delimitar el trío³⁰ en una serie de tangos. En este asunto, los musicólogos se muestran de acuerdo.

En el carnaval se le denomina “trío” a la parte más brillante, expresiva, con “pellizco”, o emotiva del tango. Sabemos que esto no coincide con el origen histórico de la palabra, ni el significado “oficial” del término, pero entendemos que el mundo del carnaval tiene sus propias leyes no escritas y sabe llenar perfectamente de contenido algunas palabras que sin saber por qué están ahí. (Müller, 2003: 205).

No es difícil comprobar que tampoco desde el punto de vista de la estructura temática se puede generalizar esta división. Si consideramos que se trata de una organización equivalente a la clásica de planteamiento, nudo y desenlace, podríamos pensar en darle validez en gran parte de las coplas, sobre todo en muchas de aquellas cuyo desarrollo temático tiene relación con la narrativa o la dramática. Pero, analizando textos concretos, observamos que no siempre coincide la estructura temática con la musical. Como ejemplo tomamos una copla analizada en su música por Müller (2003: 208), en la que aquí resaltamos en negrita la parte que él marca como trío. Se trata de un célebre tango en el que se narran y describen con ironía las protestas que tuvieron lugar en octubre de 1977 cuando se supo en Cádiz

29 Se refiere a las barras de los bares y a la del propio ambigú del teatro Falla, que solía convertirse en una especie de jurado paralelo.

30 Se llamaba “trío” a la parte central de los madrigales del siglo XVI en la que había solo tres intérpretes y en la que se buscaba un contraste con las otras partes de la pieza. Se generalizó esta denominación en los siglos siguientes al minué, la sonata, la sinfonía e incluso a la marcha, relacionada con el pasodoble.

que se pensaba en cerrar los Astilleros; llegaron refuerzos policiales desde Córdoba para reprimir las revueltas y así fueron recibidos por los gaditanos:

1 En el pasado octubre una gran fiesta se celebraba
 2 se estaba festejando que la Bahía nos la cerraban.
 3 Algunos gaditanos a sus colegas se lo dijeron
 4 y desde la mezquita con sus pañuelos verdes vinieron.

(¡A bailar!)

5 Todas nuestras calles las dejamos solas
 6 para que tranquilos vieran la ciudad.
 7 Con sus escopetas y bolas de goma
 8 al tiro al blanco pudieron jugar.
 9 Lanzaban petardos, qué cachondos eran,
 10 y las gaditanas para responder
 11 echaban claveles desde las ventanas,
 12 pero con macetas, para que fueran con rapidez.

13 **Se volvió a demostrar**
 14 **que en nuestra capital**
 15 **cada vez que nos da la gana**
 16 **se tira, si es necesario,**
 17 **la casa por la ventana.**

18 **No se pudo evitar**
 19 **la generosidad,**
 20 **y cayeron muchos regalos:**
 21 **una mesa y una silla,**
 22 **una plancha y un lavabo.**

23 Qué amabilidad la de ese gaditano
 24 que dio una nevera a los invitados.
 25 El pueblo de Cádiz ¡qué bien se portó!
 26 porque supo ofrecer
 27 al que vino a comer
 28 el mejor de todos sus platos.
 29 Queremos advertir
 30 que si vuelven aquí
 31 les daremos el mismo trato.

La Guillotina (CO: T), 1978.

Los doce primeros versos presentan el asunto –planteamiento– y coinciden con el «principio» considerado desde la óptica de la estructura tradicional: el motivo de la revuelta, vista irónicamente como una fiesta, la intervención violenta de los policías y la respuesta de las gaditanas. Los versos 13-22 son el «trío» desde el punto de vista musical, según lo señala Müller; sin embargo, en lo que al desarrollo temático se refiere, deberíamos extender este apartado dos versos más, hasta incluir el 24, puesto que en los últimos versos de esta parte se amplía la explicación de que muchos ciudadanos arrojaron objetos desde sus ventanas y podríamos considerar el conjunto como el nudo narrativo. Desde el verso 25 al 31, se resume de manera irónica lo ocurrido y se hace la advertencia final a la manera del «remate» tradicional. Son pequeñas las divergencias en este texto, pero existen, lo mismo que en la mayoría de las coplas que incluimos como ejemplos en este trabajo; por lo tanto, mantenemos que la mítica estructura del tango tampoco es válida de manera general desde el punto de vista del desarrollo temático, aunque sí coincida en numerosos casos concretos.

Así, como muestra de coincidencia entre la estructura temática y la musical, podemos observar la siguiente copla en la que se cuenta el momento en que el autor de la música de un coro –en este caso, Antonio Martín, también pregonero del Carnaval de aquel año, 1997– presenta el nuevo tango con su letra de medida a los componentes de la agrupación. El «principio» parte de la coordenada temporal, cuando es el final del verano, comienzan los ensayos y los grupos conocen las coplas que van a cantar en el siguiente febrero; luego, se explica la situación con ciertos detalles sobre la actitud de los participantes que son pertinentes para el propósito de esta sección de la copla: provocar que surja la emoción y que vaya creciendo. Esa emoción culmina en el «trío» –marcado en negrita en el texto–, momento que se anuncia, se describe en lo externo y se resume en una pregunta a falta de otras posibilidades expresivas acerca de la sensación íntima. En el «remate», la voz del autor de la letra de este tango –José Manuel Sánchez Reyes– se dirige al músico pidiéndole que no acabe y llamándole poeta y pregonero.

*El verano acabó, / vamos a empezar, / se presenta el tango / de nuestro
coro, de nuestro coro. / Ha llegado el autor, / vamos a escuchar, / el tanguillo
puro, / nuestro tesoro, nuestro tesoro. / Ya cogió la guitarra, / buscando tono
mueve sus manos, / con su voz ronca empieza a cantar / dándole rienda suelta
/ a esos compases tan gaditanos. / Tan solo se escuchan / las respiraciones /
y el latir inquieto / de los corazones. / Ole, que ya el silencio arranca un ole, /
es imposible estarse quieto / (que) cuando se oyen estos sonos. / Y crece en el*

*ambiente / la incertidumbre / porque ya va llegando / del viejo tango el momento cumbre. / **Atención, que llega el trío / provocando escalofríos, / nos cruzamos las miradas / (que) emocionadas y confidentes; / el autor sigue cantando / con ese sabor de siempre. / ¿Cómo podría explicarles / lo que se siente en ese momento, / al escuchar por primera vez / este tanguillo tan nuestro? / No puedo ser más sincero.** / Antonio, sigue tocando, / que te acompaño / con esta letra, / viejo poeta, / pa un pregonero, / pa un pregone-ro. El habla de Cádiz (CO: T), 1997.*


El simbolismo del tango es tan fuerte que es frecuente que los coros comiencen la interpretación de sus repertorios con coplas dedicadas al propio tango. Se trata de un grupo de coplas que generalmente se inscriben en el tipo de los «piropos», de los que trataremos más adelante al referirnos a la temática, pero que, como hemos podido ver en las letras hasta aquí expuestas, tratan también otros aspectos muy diversos en relación con el tango. Seguramente no habrá muchas piezas musicales que tengan esta peculiaridad autorreferencial –también la tiene el pasodoble, aunque en menor medida– en cuanto al contenido de sus letras. La siguiente copla se refiere al montaje orquestal y coral de un tango.

En las piedras de la Caleta / cerca cerquita el Aculaero / voy pensando en las cuartetas / de este tanguillo que tanto quiero. / Se le meten tres voces claras / y se empieza a montar. / Las guitarras le dan la vida / y le marcan el compás, / el laúd con una bandurria / van metiendo su trinar / y así va tomando forma / este tanguillo de carnaval. / Segunda, meto la segunda / que así le va dando / gusto y armonía; / el bajo, luego meto el bajo / que le da buen fondo / a la melodía; / tenores, resto de tenores / y la orquesta entera con el mismo son. / Y así, solo así, cantando, pero sin gritos, / marcando el ritmo alegre y vivo / con los compases del corazón, / tanguillo de la Caleta y el Mentidero, / de todo Cai, de Cai entero / que es lo mejor / que en la vida ha hecho Dios. La conga santiaguera (CO: T), 2006.

Aunque con una consideración muy distinta, también hay tangos en el repertorio de las agrupaciones ilegales. Hay que decir que no son muy frecuentes y que no siempre llevan músicas originales; lo más habitual es que las coplas se creen sobre la música de los tangos más conocidos popularmente, como “Los duros antiguos”, del coro *Los anticuarios* (1905) o el “Tango a la gaditana”, del coro *La fantasía* (1956). Sin embargo, a veces las agrupaciones ilegales pueden llegar a sorprender por su conocimiento y utilización de la historia del tango haciendo elecciones de músicas preexistentes muy significativas en relación con el tipo que presentan. Uno

de los casos es el de *Los de Cadi Cadi, centro centro, de Puertatierra pa entro* (2004), que incluían en su popurrí la melodía del tango más antiguo del que se tiene partitura, transcrita por Camilo Gálvez; se trata de un tango de 1884, atribuido a *Las viejas ricas*, cuya letra original dice (Ramos Santana, 1985: 61):

*Por la calle de la Carne
van cuatro o cinco chiquillos
pregonando a perra chica
las cajillas de cerillos.
Uno que iba delante
con grandes voces decía:
Todas mi cajillas tienen
números de lotería
Fósforos de Mazzantini³¹
leré
a mota³² y a perra chica.*

La chirigota callejera de 2004 llevaba un tipo de piconeros o goyescos, traje típico de Cádiz, que, confluyendo con el nombre elegido para la agrupación, ya advertía de que la parodia de la identidad castiza gaditana estaría presente en sus letras. Utilizar en su popurrí, repetida cuatro veces, precisamente la melodía de ese antiguo tango, importante centro de atención de los investigadores de la historia del Carnaval de Cádiz, subrayaba por contraste la visión políticamente poco correcta de la manera de ser de los gaditanos que se expresaba en las coplas, sobre todo de los pertenecientes a la "variedad o subespecie" más tradicional, denominada de manera humorística "ay mi rosita temprana", un verso del "Tango a la gaditana" precisamente (Sonido  5) ³³.

(Recitado) *Vamo a estudiá al gaditano / visto científicamente: / [Comienzo de la melodía] Gaditanus gaditanae / es el nombre de la especie, / "ay mi*

31 Luis Mazzantini, famoso torero de la época.

32 En numismática, moneda de cobre.

33 En este archivo de audio se incluye un montaje preparado por mí: se puede escuchar una interpretación vocal del tango acompañada de percusión con su letra original, seguida de una versión instrumental; a continuación se incluye la cuarteta del popurrí de la chirigota. El montaje de sonido está realizado a partir del tomado del vídeo que incluye Osuna García en su conferencia "El tanguillo, que el carnaval le prestó al flamenco" (11' 18") –incluido en el canal de You Tube de la Universidad de Cádiz, Vídeos UCA, 5-2-2012– y de la grabación de audio realizada por Miguel Ángel Saiz durante una actuación en la calle Pericón de Cádiz de la chirigota *Los de Cadi Cadi*....

rosita temprana" / es variedad o subespecie. / Basan su supervivencia en / el marisco y el pescao, / en la ayuda familiar, / los chapús con el cuñado; / beben si tú los convías, / beben de to lo que hay, / nacen y se reproducen y olé / y luego mueren por Cai³⁴.

Tienen encuentros sexuales / muy esporádicamente / en los bloques o en las barcas / porque les pone el relente. / Hay signos de inteligencia, / aunque no se han demostraao. / También tienen su lenguaje / mu raro y entrecortao / que utilizan pa el cortejo / del apareamiento humano; / dicen: "Quilla, qué, / ¿vienes, joé? ¡Maariiii! / Qué alegría del verano".

Mamífero que presenta / un destete muy tardío, / hasta cumplir los cuarenta / no se va de casa el tío. / Y allí pasta una manada / de quince o veinte individuos / que habitan un bajo oscuro / de unos treinta metro y pico, / con su hámster, su canario, / su pecera y con su perra / y una hembra dominante leré / que allí tos le llaman suegra.

Por las noches por el mando / hay luchas muy peligrosas, / sale la hembra dominante / y por cojones "Salsa rosa". / Por el día pueden verlos / por las obra o por la playa; / ojo, cuando digo "obra", / siempre a este lao de la valla. / No sé por qué raro instinto / no pasan al otro lao; / tú no sabes la respuesta, / ¿a que no? / Tú tampoco lo ha intentao.

Luego están los tangos que interpretan los escasos coros ilegales, originales cada año como los de los coros oficiales. Hay que advertir que los tangos callejeros, cortos o largos, siguen también el patrón oficial, a pesar de la libertad que supone no someterse a las reglas del COAC. Aunque ocasionalmente hay alguno más, como el de Quico Zamora –a pie–, el coro callejero por antonomasia es el conocido como Coro de Luis Frade, coro en carroza o a pie, según las circunstancias y el momento en el que cante, que interpreta sus tangos propios, algunos humorísticos, en cualquier lugar de la ciudad. A este autor y este coro pertenece, por ejemplo, la siguiente copla, en la que se reivindica el orgullo de ser callejero, tema muy frecuente en sus repertorios:

Mi coro no es de concurso, / mi coro canta en la calle, / mi coro es que pertenece / a esa banda que llaman ilegales; / mi coro no es orgulloso / tampoco de los punteros, / mi coro solo pregunta dónde se canta / y está el primero. / Mi coro no teme al frío, / ni al viento ni a nubarrones, / llevamo un impermea-

34 "Morir por Cádiz" es la fórmula superlativa para decir cuánto se ama a la ciudad.

ble³⁵ / y cantamo en Cadi en tos los rincones. / Pero hay quien dice que mi coro / es la cueva de los derrotaos, / lo que nadie quiere en otro coro / en este se encuentra refugio, / que salen en carnaval / solo para figurar, / que no quieren ir al Falla / porque no saben cantar. / A la puta calle, a la puta calle / es donde me quieren castigar; / en la puta calle, en la puta calle / es donde más voy a disfrutar, / y en la puta calle es mi premio por cantar, / pues no hay códigos ni leyes / ni hace falta ningún rango / pa decirle a mi Tacita / que la quiero con un tango. / La calle es lo que yo más quiero. / ¿Sabes lo que más me gusta?, / ¿sabes lo que más me gusta?, / ¿sabes lo que más me gusta?: / es que me llamen es que me llamen / el callejero. Diez años que no chingo y ahora, de vikingo (CO CLL: T), 2013.

Otras agrupaciones callejeras utilizan el tango como uno más de los ritmos con los que cantan sus «canciones», sin darle una categoría especial. Suelen ser tangos cortos con letras críticas en tono humorístico, como la siguiente:

Después de muchos años / ya somos europeos / porque los socialistas / lo han conseguido con mucho esfuerzo. / Ahora hay que prepararse / pa poder competir / y las competiciones / que a mí me gustan son al parchís. / También en el idioma / habrá un cambio importante, / yo por si acaso hace más de un mes / estoy haciendo un cursillo de inglés. / Una nueva moneda / a la que llaman ecu / y puede que en eculito nos den / el sueldo a final de mes. / Yo con tanto cambio / estoy hecho un lío, / me está pareciendo a mí / que estos extranjeros son unos vivos. / No se está notando / ningún beneficio / y muchos trabajadores / van a tener que cambiar de oficio. / Nos dicen ahora / los comunitarios / que no quieren leche, / prefieren gin Larios. / Qué³⁶ me gustaría / atrincá en el Carnaval / al que se le ha ocurrió / ingresá en la Comunidad / para darle un puntillazo / en la CEE, en la ceervical. Seis ratas por habitante (CLL: T), 1992.

Veamos otro ejemplo, también en el característico tono humorístico de las agrupaciones ilegales y con propósito crítico, en el que se engarzan dos tangos, los dos con la misma música original:

35 Uno de los primeros recuerdos personales que tengo de este coro es precisamente haberlo escuchado bajo la lluvia, con la batea cubierta por un plástico, en la plaza de la Libertad en 2004, a pesar de que el carrusel de coros se había suspendido. Eran entonces *Cádiz confrade*, nombre que jugaba con el apellido del autor y con el título del principal portal de internet sobre la Semana Santa gaditana, Cádiz Cofrade.

36 Cuánto.

Está la cosa fatal, / ya no te puedes fiar / ni del Santander, ni la Caixa, / ni del BBK, ni del BBVA. / Yo, que tenía un dinerito / metido en Bankia, fíjese usted, / dentro una caja zapatos / me hubiera dado más interés. / Se han quedado con todos los pisos, / se han quedado con todo el dinero / y ahora crean un banco malo, / como si hubiera algún banco bueno. / Tú no te dejes engañar, / ninguno es tu banco amigo. / Yo te voy a decir una cosa, / que no hay quien me la discuta: / los bancos no es que sean malos, / son unos hijos de la gran puta.

[Habla un componente] A este tanguillo le cambiamos dos cositas y viene a decir lo mismo pero sobre otro gremio.

Está la cosa fatal / ya no te puedes fiar / ni de Izquierda Unida, PSOE, / ni de UP y D, ni PP, ni PA. / Cuando te piden el voto / usan la máxima corrección; / luego, si salen elegidos, / usan la máxima corrupción. / Se han quedado con todos nosotros / se han quedado con todo el pueblo / y ahora dicen que no son malos, / se habrán creídos que son muy buenos. / Tú no te dejes engañar, / ninguno de ellos es tu amigo, / el pueblo dice una cosa / y, por mayoría absoluta, / los políticos no son malos, / son unos hijos de la gran puta. Gran Casino Guatifó (CLL: T), 2013.

Solo se puede explicar el riesgo de estancamiento de un ritmo tan alegre y elegante, tan indicado para momentos festivos como es el tango, por las ataduras de los reglamentos en el carnaval oficial y por el exceso de protección al que lo someten los críticos. La fuerte carga simbólica del tango –“su majestad el tango”, según denominación atribuida al Quini– justifica a los conservadores que avalan su historia de manera acrítica, mientras que provoca rechazos en otros ambientes más libres, como son los del carnaval de la calle; la clave sería tradicional del tango, tan escasamente quebrantada en el carnaval oficial, tampoco se acomoda al humor generalizado de las agrupaciones ilegales, aunque estas no tienen reparos a la hora de subvertir el tono de este tipo de composición. Los autores oficiales, como hemos visto, se muestran críticos en sus letras con la situación, pero no son capaces de romper este círculo que coarta su creatividad, y las agrupaciones de calle no suelen dar tanta importancia a la música de sus coplas como para proponerse salvar al tango de su declive.

Precisamente ahora, el Coro tiene la 5ª [marcha] puesta. Ahora hay siete u ocho estilos distintos, ahora no hay encorsetamientos en los repertorios, ahora hay coros grandes, pequeños, medianos, mixtos, graciosos, tristes, musicales, añejos, coros callejeros...en fin, ahora el coro tiene su camino libre

para llegar a donde quiera... y por eso, precisamente ahora yo no lo tocaría. Soy un defensor de la evolución y la selección natural, y por tanto, creo que estamos en el buen camino. (Francisco Javier Sevilla Pecci, en correo electrónico privado, junio 2013).

Sin duda, hay muchas posibilidades de que el tango remonte, bien volviendo a su origen o bien alejándose de él; se trata de una pieza secular que, como hemos visto, ha vivido momentos mucho peores que el actual, cuando hay un buen número de coros y de autores capaces de crear grandes tangos en los que seguir plasmando las críticas, los sentimientos y las emociones de los gaditanos.

5.2.3. Los pasodobles

Los pasodobles tienen un significado social y cultural diferente del que tiene el tango porque, desde el punto de vista de la música, no se consideran piezas genuinamente gaditanas; esto les permite evitar la carga de un simbolismo tan acentuado como el del tango, al mismo tiempo que facilita su asimilación por parte de agrupaciones que provienen de otros lugares de Andalucía e incluso su aceptación por un público mayoritario. Podríamos decir de manera simplista que el tango tiene un valor simbólico local, mientras que el del pasodoble adquiere una dimensión más regional, pero también con un fuerte carácter identitario. Los pasodobles son las piezas preferidas para cantar en las reuniones familiares y de amigos, sobre todo los pasodobles clásicos de comparsa.


Paz Alcalá-Galiano y Eduardo Bablé decían en 1994 (Actas 1996) que el pasodoble español procede de la marcha rápida adoptada como paso reglamentario por la infantería militar y que, como danza, se popularizó a partir de 1926, advirtiendo de que no debía confundirse con el pasacalle. El pasodoble tiene un compás binario, es decir, de 2/4, 4/4 o 6/8, dependiendo de la métrica y los acentos de la composición, a pesar de lo cual, en Cádiz se habla de 3/4 –incluso escriben 3x4– para indicar el compás del pasodoble carnavalesco. Se trata de otro de los grandes mitos de este género sobre el que conviene pararse un momento.

Se ha llegado a decir que el pasodoble auténtico y más típico del carnaval de Cádiz es el de *tres por cuatro*. Aunque también hay opiniones en el sentido de que ese pasodoble no existe. [...] Existen piezas musicales

llamadas popularmente *pasodobles*, cuya métrica es de 2, 3 y 4 pulsos. O sea un apoyo o acento cada 2, cada 3 o cada 4 tiempos. Otra cosa es que impropriamente se le llame pasodoble al de 3 pulsos, pero sabemos todos que el carnaval de Cádiz está lleno de esas “impropiedades” y no pasa nada [...]. (Müller 2003: 201-2).


En esta misma exposición, Müller admite, sin embargo, haber encontrado pasodobles, que podríamos denominar “impropios”, de Paco Alba en compás de 3/4: entre otros, los de *Los Julianes* (1958), *Los corrusquillos gaditanos* (1963), *Los Fígaros* (1964), *Los fabulistas* (1969) y *Estampas goyescas* (1973), y añade que es posible que la confusión de términos que ha construido el mito del 3/4 provenga precisamente del enorme éxito popular de estos pasodobles.

Se trata, en todos los casos citados por Müller, de pasodobles memorables que se continúan cantando en Cádiz en todo tipo de situaciones y que han invitado a otros autores posteriores a seguir el patrón, como es el caso de Pedro Romero y Francisco Campos, cuyo famoso pasodoble a la caracola, de *Los blanco y negro* (1970), también está en 3/4, aunque, según observa Faustino Núñez (2006; Actas, 2008), cambie en medio a un 2/2, “que también es típico de Cádiz”. Otro conocido pasodoble en 3/4 es el de Antonio Martín de *España y olé* (1976), por ejemplo. Todo esto demuestra que en Cádiz existen dos tipos de pasodoble: el compuesto en compás de 4/4 a la manera propia del pasodoble español, que es el habitual en el carnaval, y otro menos frecuente en 3/4, pero con gran repercusión popular, tanta, que se ha generalizado como denominación del compás del pasodoble gaditano. Y aquí es donde está el auténtico problema, en esa generalización que no todo el mundo entiende, y menos aún algunos especialistas.

En 1994, obtuvo el primer premio en el COAC una chirigota de estilo clásico, incluso “añejo”, como se suele denominar en Cádiz a las piezas y agrupaciones que recuerdan el antiguo carnaval anterior incluso a las Fiestas Típicas, *Las viudas de los bisabuelos del 55* –en dura competición con otras de estilos más innovadores, como *Los titis de Cai* o *Caimán*, segundo y tercer premio respectivamente–, con música de Manuel Sánchez Alba el *Noly* y letra de Paco Cárdenas y Ramón Peñalver, quienes ampliaron la polémica sobre la denominación del compás porque, llevando la música en una medida del 4/4, incluyeron la siguiente letra (Sonido  6):

Vuelve ya el tres por cuatro, / el tres por cuatro bueno, / vino con Los ladrones, / vino con Los salseros³⁷. / También lo trajo un viejo / chirigotero puro / que se entregó por Cai / y le dieron por saco. / Ay, vuelve el chintataratachín, / ay, el chintataratachín / con ritmo de tres por cuatro / de chirigota pura de Cai, / ese que pega el pellizco / y arranca el tipo del guirigay; / el que levanta el vello / a los niños y viejos / cuando pega un taconeo / dos baquetas en un pellejo, / el de los platillazos / y el bombazo despacito / acompao entre redobles / y el que viene pregonando / que ha llegao el pasodoble, / pasodoble, pasodoble. Las viudas de los bisabuelos del 55 (CH: P), 1994.

Nadie pudo impedir que esta paradójica copla se convirtiera en una de las más recordadas popularmente; sin embargo, los músicos especialistas gaditanos no dejaron de rogar durante mucho tiempo al mundo del carnaval que no se continuara hablando del 3/4 como compás del pasodoble, porque consideraban que esa afirmación proyectaba una mala imagen de la ciudad y del género carnavalesco, ya que se trata, al fin y al cabo, de una cuestión de conocimientos musicales. Pero la denominación, sea o no equivocada, sigue utilizándose por estar ya profundamente arraigada en la tradición.

Años después, Faustino Núñez, hablando sobre el compás del pasodoble en el *IV Congreso Gaditano del Carnaval* (2006; Actas, 2008), contó que se había dado cuenta, escuchando a *Las viudas de los bisabuelos del 55* cantando al 3/4 en 4/4, de que el pasodoble en 3/4 en realidad le ha dado nombre a un estilo, a una forma de hacer; es sinónimo de autenticidad, de cañí, algo puro, “auténtico de Cadi”. Lo explicaba diciendo que los autores de carnaval no eran músicos, por tanto no podían proponerse hacer un pasodoble ni en 3/4 ni en 4/4. Por mi propia experiencia en conversaciones con autores, creo que esta es una forma acertada de ver el asunto: supongo que alguien oyó que alguno de los grandes pasodobles de Paco Alba estaba en compás de 3/4 y comenzó a generalizar la denominación para todo aquello que, teniendo gran calidad, sonara muy gaditano. “La guitarra española”, de *Estampas goyescas*, por ejemplo, fue otro pasodoble en 3/4 conocido en toda España en la época en la que comenzaban a popularizarse las guitarras eléctricas (Sonido 7).


37 Alusiones a chirigotas anteriores dirigidas por Manolín Gálvez, el director de esta agrupación, que llevaban músicas de otros autores, José Luis Alcántara y José Antonio Pérez el *Habichuela*, respectivamente. A partir de la unión con Manuel Sánchez Alba, el grupo comenzó a ser conocido como la Chirigota del Noly.

La guitarra española es un bello instrumento / que tiene semejanza con una mujer, / tanto por su dulzura como por su acento, / su contorno y figura es un retrato fiel. / Su gentil estructura simula su estampa, / su talle y sus cadera y pechera también, / las clavijas son bucles, su mástil garganta / y dentro encierra un alma como cualquier ser. / Guitarra mía, / guitarra chulapona, guitarra española, / quién pensaría / te electrificaría y te hiciera chillona. / Mas no te apures, / guitarra mía española, guitarra castiza, / que a ti no te desplazan / cuatro conexiones y una tabla lisa; / mientras haya cantaores / y grandes concertistas, / te rendirán honores / porque a los motores / no hay quien los resista. Estampas Goyescas (CP: P), 1973. (Antología de Paco Alba, CD 1).


Por otra parte, en el V Congreso Gaditano del Carnaval, Faustino Núñez (2008; Actas 2009, audio) propuso una teoría sobre el origen del pasodoble de carnaval según la cual este pasodoble podría derivarse del tango. Observando los programas de las fiestas de 1886 y 1888, vio que en ellos se indicaba que el repertorio de las agrupaciones constaba de “tangos, valeses y danzas escogidas”. Se preguntó entonces por qué no aparecía el pasodoble –recordemos que, según Alcalá-Galiano y Bablé, no se convertiría en danza popular hasta cuarenta años después de las fiestas a las que alude Núñez, lo que no quiere decir que su existencia no fuera anterior– y observó que el pasodoble español lleva en su interior un patrón de tango en 4/4 que en realidad está presente en muchas otras músicas; Núñez demostraba de manera práctica en su ponencia esta afirmación interpretando con la guitarra el tango flamenco, el tango argentino, la habanera y el pasodoble partiendo del patrón rítmico del tango de Cádiz, pero advirtiéndole de la distinta distribución de los acentos en cada caso. No podía acreditar con datos cómo se adoptó el pasodoble como fórmula más adecuada para cantar carnaval en agrupaciones más pequeñas que el coro, como las chirigotas, pero suponía que, como el tango era el género propio de los coros, quizá se desarrolló un estilo para marcar la diferencia y para, al ser más pausado el pasodoble que el tango, conseguir que se escuchara mejor la letra en agrupaciones más pequeñas. Además, por su parte, relacionaba el 3/4 con los valeses que interpretaban las antiguas agrupaciones, de manera que el pasodoble en 3/4 podría ser el vals de Cádiz, que también es, por cierto, el compás que corresponde a la bulería. Lo que sí sabemos históricamente es que tanto el tango como la bulería son anteriores al asiento del pasodoble en el carnaval. Núñez cerró su ponencia con una demostración de la relación entre los distintos ritmos interpretando, con la colaboración de Pepe el Caja, un pasodoble de *Los sarracenos* (1957)

con compás de tango, demostrando que solo había que cambiar el acompañamiento –“que no es poco”, advertía el ponente–, y haciendo a continuación un cuplé originalmente por bulería de *Los beduinos* (1966), pero cambiándolo a pasodoble en 3/4.

El pasodoble, pieza también profundamente relacionada con la tradición navalesca gaditana, goza, sin embargo, de mayor libertad evolutiva que el tango, entre otras razones, porque se inserta en los repertorios de dos modalidades oficiales, la chirigota y la comparsa, por tanto, debe adaptarse a distintos objetivos expresivos. Conviene advertir que, a pesar de ello, el reglamento del COAC hace la consideración de los pasodobles como “composiciones más genuinas” de las comparsas –en el mismo sentido en que hemos visto los tangos con respecto a los coros y con la misma proporcionalidad que estos en cuanto a su puntuación en el concurso–, aunque también los interpreten las chirigotas; el nivel de valoración de los pasodobles en una y otra modalidad varía mucho: en las comparsas pueden llegar a 44 los puntos que obtienen por los dos pasodobles que se cantan en una fase determinada del concurso, mientras que en las chirigotas no pueden pasar de los 24.

Desde el punto de vista musical y vocal, se concibe el pasodoble de chirigota de manera más sencilla que el de comparsa, sobre todo en las últimas décadas en las que los pasodobles de comparsa se han ido haciendo cada vez más complejos, a veces con una armonización de las voces que podríamos calificar de intrincada. Sin embargo, los autores mejor considerados en la composición de pasodobles, los que han dejado en el recuerdo de los gaditanos mayor número de piezas, son aquellos que han creado bellas melodías de fácil ejecución que colaboran con las letras en la provocación de emociones y que pueden ser cantados después por cualquier persona. En este sentido, seguramente uno de los mejores ejemplos de esta tercera época de la historia del carnaval lo tengamos en el *Noly*, Manuel Sánchez Alba, creador de la música de grandes pasodobles ya clásicos tanto para comparsas como para chirigotas, como el que hemos visto más arriba de *Las viudas...* Seleccionamos ahora uno de ellos –creado, en este caso, para una comparsa– en el que el autor de la letra, Joaquín Quiñones, nombra la relación íntima entre el pasodoble de comparsa y el de chirigota, la sencillez que debe caracterizarlos y la expresión y provocación de emociones como finalidad principal de esta pieza (Sonido 8).

Con una guitarra / y la voz cascada / él me lo cantó; / tocaba y miraba / como si buscara / en mí la emoción. / Había puesto el alma / porque una comparsa / quería llevar / ese pasodoble / que en los mostraores / se canta al compás. / Si es de chirigota / o si es de comparsa, / usted me dirá. / Silencio, silencio, silencio, / que esto es Cai, Cai, / si no se te levanta el vello, / esto es lo que hay. / Hoy quiero vestir a mis letras / con notas de antaño, / quiero cantar como cuando era un niño, / poniéndole sentimiento y cariño, / que to se pierde en la rivalidad. / Con cuatro acorde / y dos garabatos, / el pasodoble del tres por cuatro / con na en el mundo / se pue comparar. Los Vikingos (CP: P), 2003.

En esta copla se alude también a una costumbre muy gaditana, que es la de cantar los pasodobles llevando el compás con los nudillos sobre, por ejemplo, el mostrador o barra de una taberna –o “bache”, como también se denomina en Cádiz– o de cualquier bar. Esta costumbre mereció una letra de pasodoble chirigotero, precisamente escrita por Ramón Peñalver y Paco Cárdenas con música también del Noly, es decir, los mismos autores de *Las viudas...* Esta pieza, a pesar de no ser muy antigua, se ha convertido en un pasodoble clásico, de los más recordados y cantados. En ella podemos observar las diferencias entre la sencilla afinación de las voces de los chirigoteros y el virtuosismo interpretativo de los comparsistas del pasodoble anterior; además, este pasodoble está cantado con el único acompañamiento de los nudillos de los componentes marcando el compás, sin el apoyo de las guitarras más que para el tono inicial; la caja ayuda en algún momento y entra al final adelantándose al propio contenido de la copla (Sonido 9).

Mostradores de La Viña, / mostradores de mi barrio, / cuánto saben tus maeras³⁸ / de las chirigotas buenas, / de compases y escenarios. / Cuántas veces se han posao / sobre ti unos nudillos / para usarte de pellejo / y cantar cupleses viejos, / pasodobles y estribillos. / Ay mostradores del Carapapa, / la peña El Charpa, / cuántos nudillos / en tus maeras han dejao marca; / ay mostrador de la peña el Quini / y Macías Rete, / no tienen nudos en sus maeras, / son coloretos. / Ay mostradores, los de La Viña, / los de mi barrio, / esos que llevan un siglo / escuchando carnaval, / los que ni hablan ni critican, / solo marcan el compás, / y encima cuando llega febrero / te dejan siempre una caja prestá. Los enterraos del siglo XX (CH: P), 2000.

Lo mismo que en los tangos, las letras de los pasodobles reflejan propósitos diversos, aunque las finalidades expresiva y reflexiva también son las que aparecen

38 Maderas.

con mayor frecuencia en este tipo de composición; igualmente, en cuanto a la clave, se ha entendido tradicionalmente que los pasodobles debían adoptar en general un tono serio, más marcado en las comparsas que en las chirigotas. Esta clave común es lógica, si tenemos en cuenta que la comparsa surge del refinamiento formal de la chirigota, pero sin plantear en principio cambios de otro tipo con respecto a su modalidad matriz.

El paso del tiempo, sin embargo, fue haciendo que surgieran otras diferencias entre los pasodobles de comparsas y chirigotas más allá del plano formal y precisamente una de las más significativas, sobre todo desde la aparición de *Los cruzados mágicos* (1982) –que llevaron su estilo de agrupación callejera a las tablas del teatro–, fue que algunas chirigotas adoptaron el tono de humor en sus pasodobles e incluso muchas de ellas convirtieron este hecho en un rasgo característico, de estilo, como por ejemplo, las chirigotas de José Luis García Cossío el *Selu*, que suelen mantener durante todo el repertorio la clave humorística; pero el humor no ha llegado a generalizarse en los pasodobles chirigoteros del concurso. El siguiente pasodoble de *Los cruzados mágicos* nos muestra propósitos mezclados –expresivo, subversivo y reflexivo– en tono de humor al hablarnos del intento de golpe de estado del 23F.

Hace algún tiempo, / allá en nuestro castillo, / nos reunimos / para una votación, / y de momento / unos doscientos pillos / fueron apareciendo / por todos los pasillos / y disparando flechas / nos cortaron la reunión. / “¡Al suelo, coño!”, gritaba el cabecilla, / “yo vengo para darle / la vuelta a la tortilla, / que aquí no tiene nadie / más bigotes que yo”. / A un famoso Mellado / le dio un golpe bajo, / al Duque de Suave / lo mandó a su sitio, / pero to su fachada se le derrumbó. / Y luego, / por fin fue pa el talego / pero por mor del miedo / no lo castigaron. / Recuerdo / que incluso recibía / marisco to los días, / eso fue un descarro. / Si ese villano / cae en mis manos / todos los cuentos / se le iban a acabar; / lo puedo jurar, / porque de golpes / lo iba a jartar. Los cruzados mágicos (CH: P), 1982.

Con características parecidas encontramos muchos pasodobles de chirigota, incluso en la actualidad. Uno de los autores que desarrolla este estilo es José Antonio Vera Luque, que utiliza una clave humorística basada en el procedimiento del doble sentido, pero con un matiz tan sarcástico que no siempre resulta fácil que provoque la risa abierta. Como Vera Luque pone la finalidad reflexiva en el punto de mira de sus pasodobles, no tiene inconveniente en utilizar también el tradicional tono serio

para alcanzarla. Veamos dos ejemplos de este autor con diferente clave emocional pero con la misma finalidad.

Este gobierno ha inventado / una ambiciosa campaña / dirigida al ciudadano; / seguro que ya ha escuchado / eso de “la marca España”. / La marca España le ofrece / productos de calidad, / como sus ricos chorizos, / que son muy ricos, / los más frescos del lugar. / También sepa que / la marca España tiene un detergente / que el dinero B / lo deja blanco, limpio y reluciente. / Hay una sección / de ultramarinos que está justo al fondo / y allí se venden / los peces gordos. / Este gobierno apuesta por la marca España, / no compres Hacendado, compra marca España, / la marca España no engaña. / Y si va a manifestarse / también puede degustar / las tortas y las galletas / que un antidisturbios le repartirá. / Y es que en la marca España / todo lo puede encontrar, / desde chorizos a peces gordos / y a detergente pa blanquear; / solo un producto seguramente no encontrará: / aquí no tenemos huevos, / aquí no tenemos huevos y no pasa na. Esto sí que es una chirigota (CH: P), 2014.

Ojo por ojo / diente por diente / dice la ley de los judíos / y la aplican desequilibradamente: / frente a las piedras / del palestino, / desplieguen tanques / y respondan con ataques / y con bombas de racimo. / Ya no te acuerdas, / pobre judío, / cuando tú eras / el perseguido, / cuando rompían los cristales en Berlín, / cuando llevabas como una cicatriz / un brazalete con la estrella de David / entre el gentío. / Y ahora, / hijo de Salomón, / la venganza te ciega / y las cruces gamadas / hoy las desentierras. Y ahora / ahora tu tierra santa / no es santa ni es tierra, / que es sangre con odio / y tambores de guerra. / Y ahora, / mira tú la de vueltas que te da la vida, / has pasado a ser el mayor genocida. / Bendito pueblo de Israel, / maldito pueblo vengativo, / dale gracias a Yahvé / de que tus países más amigos / se laven las manos en tu honor, / porque son tan criminales, / son iguales de asesinos / mientras que no tengan tierra, / paz, justicia y libertad / los palestinos. Los mákina (CH: P), 2009.

Pero en las chirigotas, además de encontrar pasodobles en clave seria –la más tradicional– y humorística –la más novedosa–, en los últimos años se observa que poco a poco se va extendiendo la creación de pasodobles mixtos en cuanto al tono, hecho que se manifiesta en la estructura de la copla: comienza de forma humorística y se remata de manera seria. Algunos de los pasodobles chirigoteros de Juan Carlos Aragón de los últimos años 90 y primeros de este siglo apuntaban ya esa característica incluyendo algún chiste al principio del pasodoble para ir ganando en seriedad en su desarrollo. Pero uno de los autores que ha convertido este

procedimiento en rasgo de estilo personal, presentado ya de forma organizada en cuanto al texto y apoyado en la propia estructura de la música, es Manuel Álvarez Seda, *Lolo Seda*, autor sevillano que, aparte de otras agrupaciones propias como autor de letras, comenzó a participar con la chirigota de Kike Remolino en 2008, con *Las pitorrisas*, unión que se extendió hasta 2010 y que consiguió dos primeros premios en el COAC. Tras la separación de Lolo Seda de la chirigota de Remolino, pasó a escribir para la Chirigota del Love consiguiendo otro primer premio en 2012 con *Los puretas del Caribe*, lo que quiere decir que su estilo gusta en general y al jurado en particular. En la siguiente copla de este autor he marcado la división entre las dos claves:

*Con las cabezas rapadas / siempre termino deprisa / y si me pongo detrás / y la empiezo a frotar / parece que estoy cantando con Las pitorrisas³⁹. / Vamo a dejarnos de bromas / con tu cuero cabelludo; / poneros de dos en dos⁴⁰, / no decirme que no, / por mi mare esto es un culo. / Siempre os gusta saludar / con la mano levantá, / esto es muy desafiante; / aquí se sube el brazo / cuando yo te eche el desodorante. / **No tienes ni veinte años / y defiendes la bandera / de los yugos que apretaron / y las flechas que mataron / por pensar de otra manera. / No tienes ni veinte años / y defiendes ideales / de los que te fusilaban / por contar cuatro verdades. / Siempre actuáis en pandilla / como lo hacen los valientes / y por ser de otro color / justifica hasta su muerte. / Seguro que cambiarías / si llenaras tu memoria / leyendo libros de historia** (bis). Salón de belleza El Tijerita (CH: P), 2009.*

El procedimiento tuvo el éxito suficiente como para que otras chirigotas –la mayoría procedentes de Sevilla, igual que Lolo Seda– también lo utilizaran; así, el propio Kike Remolino comenzó a escribir pocos carnavales después de su separación de Lolo Seda pasodobles con este cambio de tono a mitad de su desarrollo, como el siguiente:

Los recortes de educación / para los alumnos / son un gran agobio: / tienen que escribir en los dictados / hasta en el canto / de los folios; / puede que con tantos recortes / en el material / de estudio lo noten; / yo he visto cuadernillos

39 La chirigota lleva el tipo de peluqueros y, en este pasodoble, cada uno de los componentes de la primera fila tiene sentado en el sillón como cliente a un figurante con el aspecto de un cabeza rapada. Aquí la letra hace alusión al hecho de que en *Las pitorrisas* –pitonisas de risa– aparecían con una bola que frotaban para ver en ella el porvenir.

40 Juntan las cabezas rapadas de dos de los figurantes. En esta copla se puede observar el estilo visual, que se apoya en lo teatral, de esta chirigota.

*Rubio / que siguen siendo rubios / pero de bote; las excursiones al zoológico / cortaron de inmediato, / ahora se van al parque / a ve a los patos. / Tendrán un lápiz para cuatro, / fíjate qué mamoneo, / y el que saque punta, / el que saque punta / ese se queda sin recreo. / Ay, al sueldo de un maestro / ahora le han puesto el nombre / de sueldo menstruación / y no es tontería: / el sueldo pa un maestro / y la regla pa las tías / llega una vez al mes / y les duran tres días. / **Señor Rajoy: / lo que usted está consiguiendo / recortando en los colegios / es verse con un futuro / rodeado de borregos / fácil de domesticar; / quizá sea eso / lo que usted pretende, / una universidad / para niños de papá / como los que tiene en casa. / ¿Y al hijo estudiante / de un obrero qué le pasa? / Que verá cómo prepara, / en su propia cara, / el sector privado a los rateros / que roben / que roben mañana.** Los recortaos (CH: P), 2013.*

En los pasodobles de comparsa, en cambio, la clave es única, seria en todos los casos, como ocurre en los tangos de los coros oficiales. También los pasodobles de estas agrupaciones tienen en común con los tangos las finalidades comunicativas: solo propósitos expresivos y reflexivos tienen cabida en ellos. Los matices que admite la clave seria en los pasodobles de comparsa por supuesto pueden ser muy variados y diferenciarse según el estilo o incluso el estado de ánimo de cada autor en el momento de escribirlos; pero también esos matices tienen que ver con corrientes, con las modas de cada época. Cuando en los años 80 del pasado siglo algunos pasodobles de chirigota comenzaron a hacerse en tono humorístico, los de comparsa, que tradicionalmente tenían un matiz que los viejos aficionados califican de “alegre”, fueron acentuando su seriedad con Antonio Martín como principal modelo. Dos pasodobles de esos que se cantan en las reuniones de amigos nos pueden servir como muestra del cambio que se produjo en las coplas de comparsa: el primero de ellos pertenece al maestro Paco Alba, que dictó las primeras normas de la modalidad, y en el que se puede apreciar esa cierta “alegría” con un toque irónico en el matiz; el segundo, de Antonio Martín, es un ejemplo del cambio de clave que se operó en los 80 y que sirvió de base para la posterior evolución de la copla de pasodoble hasta la actualidad.

Me dijeron que Cádiz para el turismo / no tiene nada que pueda interesar, / ni alcázares, ni alhambras, ni algún tipismo / que nos muestre sus huellas de antigüedad. / Precisamente Cádiz por ser antiguo / ni sus propias ruinas le quedan ya, / pero hay en la Caleta muchos indicios / de la época, quién sabe, de los fenicios / que con el tiempo lo ha sepultado el mar. / Por lo tanto mi Caleta / es museo de antigüedades, / pero hay que ser palometa / para visitar sus

naves. / Si yo tuviera riquezas, / reconstruiría sus canales / edificando lo mismo que Venecia / o como suponemos que fue aquel Gades. / Aquí no hubo reyes moros / que nos legaran mezquitas, / pero bajo esas aguas hay un tesoro: / que viven como reinas las mojarritas. Corrusquillos gaditanos (CP: P), 1963.

Me viene a la mente / como si lo viera (bis): / calle San Vicente, / donde yo naciera (bis), / plaza La cruz verde, / corazón del barrio (bis), / canastilla a cuestas / pasaba a diario (bis). / Y allí estaba yo / entre el corrillo de los niños / mientras tú me contemplabas, / mare, ay mare, / y triste de mí / que nunca supe del cariño / que encerraba tu mirada, / de esos suspiros del alma, / de esos besos que me dabas. / El día que el destino me apartó / de tu regazo, me sentí solo, / y a pesar que otra mujer me da su amor, / cuántas noches recordándote te lloro. / Por eso hoy vuelvo a ese mismo rincón / con mi infancia perdía; / ay, calle San Vicente, / placita La cruz verde, / regrésame a esos días / pa devolverle con el corazón / ese beso de amor / a la mare mía. Agua clara (CP: P), 1983.

La evolución del tono expresivo a la que nos referimos, más serio y sentimental, llega en la década de los 90 a adoptar un matiz trágico con el propósito de provocar emociones cada vez más intensas siguiendo, en este caso, la estela de Joaquín Quiñones; un pasodoble sobre la muerte de un bombero en Cádiz durante un simulacro de incendio se hizo tan célebre que se convirtió en el paradigma del estilo trágico de este autor:

Lucía un sol primaveral / y la mañana se vistió de luto. / La multitud se agolpaba queriendo ver / una función, / como si de un circo se tratara: / mangueras enrolladas, / luces, sirenas, ¡válgame Dios! / En un balcón / colgao a una escala como trapecio, / provocándole a los viento el salto mortal, / sin prever que pa montá una pantonima, / si en el juego va la vida, / por lo menos ponerle red. / En el vacío se hizo el silencio. / "¡Ay que no puedo, puedo, / no puedo más!" / Y a dos peldaños de unos aplausos / todo quedó en un llanto en menos de na. / Su cuerpo tendió en la acera; / los compañeros rotos de dolor / no daban fe: "¡Dios mío qué mala suerte!" / El simulacro había salío tan bien, / tan bien hasta en la muerte. / Quién sabe / si al imprudente que se le ocurrió / jugar con fuego donde nada ardió / desde entonces no duerme. / Si aquí ya estuviste tantas veces / en las mismas puertas del infierno, / que Dios no te quiso agarrar / cuando te vio trepar / cansado al sueño eterno, / subiendo, subiendo / la escalera del cielo. Charrúas (CP: P), 1995.

Es verdad que las muertes y otras tragedias se convirtieron en una constante en los repertorios de Joaquín Quiñones, de manera que eso, a su vez, ha servido en

numerosas ocasiones de tema para cuplés y otro tipo de coplas en clave de humor. *The Cádiz Post Time* (2011) fue una chirigota con el tipo de periodistas que incluía en su popurrí la siguiente alusión al hablar de los contenidos de la prensa: *Si ves la página de esquelas / y luego la de economía, / te caen dos lagrimones, / mucho más que si Quiñones / hiciera una antología*. Pero, como decimos, no fue este el único autor que hizo uso de esta temática para provocar emociones sino que se convirtió en una tendencia general. En 2012 la comparsa de El Puerto de Santa María conocida como la de Los Majaras llevaba el comprometido tipo de Jesucristo y bromeaba en uno de sus cuplés sobre este asunto desde la propia perspectiva que le daba el tipo; al mismo tiempo que se señalaba como una agrupación que había seguido esa tendencia, advertía de que otras también lo habían hecho:

La fama de Quiñones también la tuvo El Puerto, / esa de que le cantan a las tragedias y a tos los muertos, / y luego vienen otros / y cantan a lo mismo, / a muertos de la guerra, / los del maltrato y al terrorismo / o al pobre que se resbala / y se cae de espaldas por un abismo. / En una copla mueren despacito, / otros no mueren, se quedan cojitos. / Yo si este año le hago a algún muerto un pasodoblito, / ustedes no preocuparse, / que en un cuplé yo le hago ahín y lo resucito. Llámame Jesús (CP: C), 2012.

Entre 1999 y 2012, antes de convertirse en autor de coros, Luis Rivero escribió comparsas de gran éxito en el COAC; la mayoría llegaron a la fase semifinal e incluso cuatro de ellas fueron finalistas, con un primer premio para *Guadalupe* en 2003. En una entrevista mantenida con él en 2008 –año en que presentó a concurso *La catedral del mar*–, hablamos sobre la emotividad de los pasodobles de comparsa. En el repertorio de su agrupación de aquel año había tocado temas como el nacimiento de una hija, una mujer de 50 años que no encuentra trabajo, la custodia paterna en las separaciones matrimoniales, un hijo que dice a su madre que quiere independizarse, la pederastia, o un hombre casado que se da cuenta de su condición homosexual, todos ellos temas muy propios de los pasodobles de la modalidad. Luis Rivero se explicaba entonces así:

Yo entono el mea culpa en algunos casos, que creo que utilizamos eso de forma... dejémoslo en exagerada, aunque yo creo que incluso interesada. Pero siempre hay algún motivo detrás de todos modos: si yo he hablado este año del tema de la independencia [de los jóvenes], es porque estoy en una situación en la que estoy intentando independizarme. Mi madre es una de las personas que más admiro y he escrito letras a mi madre y todavía le escribo le-

tras; a lo mejor es un tema demasiado sensible, pero es que lo siento y en este caso me repito, aparte que creo que se notaba que se sentía porque es una de las letras que más llegó. Luego el tema de las separaciones con los chiquillos, creo que los hombres salen perdiendo con respecto a las madres; hay casos y nos tocó vivir uno con un miembro de la comparsa y vi que podía ser oportuno escribirlo; ¿es sensible?, sí, pero a nosotros nos tocaba muy de cerca porque lo hemos vivido con él. Nos posicionamos de un lado porque cuando escribes sobre estos temas no puedes ser neutral. También he vivido con mi madre, que tiene más de cincuenta años y ha perdido su trabajo, una situación que es real. Así que me ha tocado este año vivir una serie de situaciones que me han hecho escribir temas más sociales. Yo lo que intento es que llegue, decir que es cierto esto, que está pasando esto; un poco el derecho al pataleo.

El nivel de sentimentalismo que adquieren a veces los pasodobles en el repertorio de una comparsa llega a extremos insospechados, porque de eso se trata, de tocar la sensibilidad del oyente pero, siempre que es posible, utilizando lo inesperado para amplificar así la emoción. Esas exageraciones, a las que también se refería nuestro informante, son un buen motivo para la parodia y la burla por parte de las chirigotas.

Era un niño que cuando nació fue mellizo de cuatro / y su madre al ver cuatro iguales se decepcionó, / se quedó con el que parecía que era más guapo / y a sus tres hermanitos mellizos los abandonó. / Y aunque era muy guapo de chico, una varicela / le dejó la carita marcada de horribles secuelas; / para colmo después se operó por una catarata: / cuando fueron a ver el Niágara, qué mala pata, / cayó por la catarata y se partió las dos patas. / La operación se la hizo un médico innegligente y salió fatal, / la anestesista ese día faltó y sin anestesia no vea el chaval; / no había escayola y lo escayolaron con pergoland / y no se acordaron de las alergias. / Le ligaron los ligamentos y acabó con trapleja. / Y la madre de aquel chavea, maldita sea su condición, / se acordó de pronto y le dio conciencia de lo que hizo, / y aquejada de lumbalgia / se fue presa de nostalgia / a buscá a los tres mellizos. / Y tras sufrir un duro calvario / de larga búsqueda, / se enteró la pobre mujer / que los tres eran camellos / y en la cárcel están los tres. / Y esa madre desesperada / se deslizó por la azotea / hacia el abismo de la nada. / Y aunque el final se lo imaginan, / yo mejor no se lo cuento, / porque solo recordarlo / siento pena y sentimiento. / Yo no sé sinceramente / de qué coño os extrañáis, / si esta es la última moda / en el carnaval de Cai; / si esto es lo que queréis, / si esto es lo que queréis, / po esto es lo que hay. / Al carajo la gracia, / al carajo el cuplé / y si me llevo un premio

lo canto otra vez. / Si esto es lo que queréis, / si esto es lo que queréis, / po esto es lo que hay, / esto... ¡ay! Los antesdeayesterday (CH: P), 2011.

Pero a veces no es fácil distinguir entre la sensiblería y el difícil arte de provocar emociones con propósito reflexivo. Por ejemplo, en una época en la que la anorexia aparecía como uno de los mayores peligros a los que se abocaban, sobre todo, las chicas más jóvenes por la presión de las modas que exigían cuerpos delgados, se cantó esta letra en el teatro Falla y debo decir que he visto emocionarse con ella a personas que conozco, hombres incluidos:

Dime por qué me desprecias este plato de comida, / dime por qué que me vomitas el fantasma de tus huesos, / dime por qué veo a mi niña tan extraña y tan perdida / que no encuentra la salida / del circo de los complejos. / Otro cuerpo, otras manos, / otras piernas, otro pelo, / otra talla más pequeña / pa que explote el corazón. / Tiene 14 años y se alimenta del aire / y es más vieja que su mare, / la mare que la parió. / Princesa, se me muere mi princesa / de apretarse la cintura / rebuscando la hermosura / de la hembra más perfecta. / En sueños, ella se imagina en sueños / paseando sus caderas / y no ve la pasarela / que la lleva pa el cementerio. / Ayer mismo entré en su cuarto, / ella estaba sentá, / vi la sombra de sus años / y me puse a llorar; / se retocaba los labio / y se pintaba un lunar / en su cara moribunda. / Vida mía, le supliqué, vida mía, / es muy tarde, hay que dormir, / deja ya de sufrir; / buenas noches, princesita. / "¡Ay, no me apagues la luz! / Espejito, dime tú / ¿quién es la más bonita?, / di quién es la más bonita". La revolución (CP: P), 2002.

La tendencia actual es a un acercamiento entre los pasodobles de comparsa y de chirigota en este terreno: muchas de las primeras están abandonando la línea de la que venimos hablando para proponerse la reflexión a través de una denuncia más abierta, menos emotiva, acercándose así a la fórmula utilizada por la chirigota, aunque exenta de humor; en las chirigotas, por su parte, se está dando un cambio general que afecta al cuidado de las músicas y la interpretación, pero que además se une al uso, ya no tan reciente, de procedimientos estructurales y recursos formales en las letras que las vienen asimilando a las que hacen los poetas de la comparsa. Nos detendremos ahora solo en el ejemplo de dos coplas de pasodoble que acreditan este acercamiento, ambas cantadas en la fase de semifinales del COAC 2014, una de chirigota y otra de comparsa; veremos que en los dos pasodobles hay un tema en gran parte coincidente, la misma finalidad y la misma clave, pero con distinto matiz, una diferencia de matiz que viene propiciada por el uso de un

lenguaje irónico –tradicional en los pasodobles chirigoteros– en el primero de ellos, frente al lenguaje directo y disfemístico, muy “al tipo” de gallitos que llevaban, del pasodoble de la comparsa.

No quiero ser un malaje, / pero creo que un alcalde / es lo mismo que un torero: / si no sabe retirarse, / termina por todas partes / sirviendo de cachondeo. / Conozco un sitio en España / donde una alcaldesa⁴¹ manda / desde tiempo inmemorial; / ella cree que es su cortijo / y forma allí cada lío / que es parodia nacional. / Como la pobre no sabe que ella está chocheando, / tiene perdida hasta la noción de la realidad; / si el pueblo entero al Ayuntamiento va protestando, / los trata por delincuentes y allí los manda apalear. / También se cree la pobre mujer / de que las nuevas tecnologías / son solo pa la gente de bien, / que los pobrecitos la usamos pa tonterías. / Es dueña de una televisión / donde ella es la estrella principal; / también es dueña de la razón, / tiene embrujada a la oposición, / va a terminá hasta santificá. / Entiendo que ustedes se puedan reír / ante toda esta locura, / pero tú te quiere hasta morir / cuando esa alcaldesa es la tuya, / la tuya. Los destripadores de la calle Londres (CH: P), 2014.

Ole los huevos de mi alcaldesa; / ahí está la tía, pegada a su trono / de bruja y princesa. / Ole los huevos de ese concejal / tan chulo y tan fascista / que va poniendo querellas / al primero que rechista. / Y ole los huevos de una oposición / que coge y se los pisa / y parecen monigotes / que dan más pena que risa. / Y ole los huevos de unos policías con poco cerebro, / que se le ponen gallitos / al carnaval callejero⁴². / Y ole los ciudadanos que sólo / se indignan asquerosamente / rajando en Twitter si los de Astilleros / han cortado el puente, han cortado el puente, / han cortado el puente. / Y ole el Diario⁴³ cuando lame las botas del amo: / mientras que pagues, yo te la mamo. / Cádiz

41 Suele decirse que quien se presenta a unas elecciones municipales en Cádiz sabe de antemano que será objeto de todo tipo de críticas en el carnaval, que esa circunstancia va incluida en el cargo y ha de ser asumida por el candidato. Esta afirmación es cierta en general, aunque ha habido alcaldes en la ciudad que han sido relativamente bien tratados en las coplas, como el propio Carlos Díaz, del PSOE, que fue alcalde desde 1979 a 1995 y antecesor de Teófila Martínez, del PP, –Cádiz solo ha tenido estos dos alcaldes en época democrática– del que, por ejemplo, decía la comparsa *Las coplas* cerrando un pasodoble cantado en la final del COAC de 1985: *...que se entere bien claro / toda mi Andalucía / que personas como Carlos Díaz / son ejemplo de hombría y honor*. Pero si hay un personaje en la ciudad que simboliza el buen hacer municipal, ese es Fermín Salvochea, el alcalde de ideas anarquistas que presidió también el Cantón de Cádiz durante la Primera República; a él se han dedicado cientos de coplas durante toda la historia del carnaval, todas ellas expresando añoranza por su figura.

42 Referencia a la dura actuación policial que tuvo lugar durante el Carnaval Chiquito de 2013.

43 El *Diario de Cádiz*.

huevón, Cádiz pa ná, Cádiz cagón, / Cádiz sumiso, Cádiz mondrigón⁴⁴, / ¿por qué te quejas de tu mala suerte? / Si esta es la mierda / que el pueblo quiso y votó, / ya está bien de estupideces; / joderse, gaditanos, / y que os follen cien mil veces, / que esta ciudad cobarde / tiene lo que se merece. Los gallitos (CP: P), 2014.


Este último caso no es habitual en los pasodobles de comparsa por su crudeza expresiva; sin embargo, lo he seleccionado porque esta agrupación despertó mucho interés en el público joven. No es la única que utiliza este tipo de lenguaje, otras agrupaciones jóvenes también lo adoptan, y es fácil suponer –de momento solo se trata de una suposición– que no tardará en multiplicarse la tendencia innovadora que este tipo de comparsas ha abierto.

Miguel Ángel García Argüez, autor entre otras comparsas precisamente del repertorio de letras de *Los gallitos*, confirma esa cercanía que se da actualmente entre los pasodobles de chirigota y de comparsa, como existió en otros tiempos.

Las diferencias básicas entre un pasodoble de chirigota y uno de comparsa no están verdaderamente en la letra, sobre todo ahora que a las chirigotas les gusta ponerse comparsistas a la hora de interpretar pasodobles; ni siquiera están en la música, porque hay pasodobles de chirigota que podrían ser de comparsa. Están en la interpretación, en las voces. Antes estaban más diferenciados, pero hoy en día hay pasodobles de chirigota que podrían ser de comparsa. En general es más habitual que los de chirigota vayan en tonos mayores y los de comparsa vayan en tonos mayores y menores mezclados, la primera parte en menores y la segunda en mayores. Pero en letra, yo no sabría decirte un criterio taxativo para diferenciarlos. Si tú le explicas a alguien la comparsa es esto y la chirigota es esto, no te serviría el pasodoble como elemento diferenciador. (Miguel Ángel García Argüez en entrevista privada, julio 2014).

Los pasodobles de una y otra modalidad comparten entre sí y también con el tango una serie de rasgos, entre ellos el carácter identitario. Pero, si atendemos a los aspectos formales, recordemos que la estructura que se considera que tiene esta pieza es además la misma que analizábamos en el tango: la división musical y temática en «principio», «trío» y «remate», división no siempre exacta ni coincidente, como veíamos, pero que resulta muy orientativa para la composición. Igual que

44 Payán (2005) considera “mondrigón” como superlativo de “mondri”, y lo define como “maricón, afeminado”.

nos referíamos en su momento a los tangos al tango, también hemos tenido ocasión de conocer pasodobles al pasodoble en este mismo epígrafe, como el de *Los vikingos* que hemos incluido más arriba; un pasodoble más de este tipo nos servirá para apreciar las cuestiones estructurales a las que nos estamos refiriendo. En este caso, el pasodoble va explicando su propio desarrollo, incluso dando el nombre de los componentes que van destacando sus voces en determinados momentos; también indica el momento del trío y el del final o remate (Sonido 10):

*El pasodoble ha nacido / de este eterno aspirante / y te lo explico in crescendo / y acabo rompiendo, / yo sigo adelante. / Y en esta parte denota / cierto vaivén de las notas / y picaíto te digo esto con mi arte. / Mira que sencillo es / cuando se hace sentir / el tres por cuatro que Cai ha querío parir. / Y aquí he pedido que suba Jesús dulcemente / con la segunda profunda, pero muy suavito, / y los tenores diciendo “aquí está tu gente”. / Y aquí llamo la atención / con **un trío** original, / y poco a poco subiendo / la fuerza y potencia de este personal. / Y aquí vuelvo a relajar / el pasodoble otra vez, / “medio piano, Ezequiel⁴⁵, / pues ya sí se ve que llega **el final**”. / Aquí tenéis otra vez, / no puedo ofrecer / más que mi alma hecha copla / y mis ganas locas de volverte a ver. El rey burlón (CP: P), 2013.*

Hay una copla más que puede resultar útil como ejemplo, no solo de la estructura de un pasodoble, sino también de otros aspectos que venimos tratando en este estudio. Luis Rivero, a quien hemos citado más arriba, impartió un taller para niños –él es profesor de Educación Primaria en la especialidad de Música– dentro del *IV Congreso Gaditano del Carnaval*, (2006; Actas, 2008)⁴⁶ bajo el título “La estructura musical en el pasodoble chirigotero tradicional”. En ese taller, Rivero presentaba la letra cantada de un pasodoble junto a algunos niños que ya conocían la copla y la repetían hasta hacer que los demás la aprendieran por partes, en tres partes. En la primera, según les explicaba, están diciendo quiénes son –el tipo– y que les gusta el colegio; en la segunda, la parte central –dice “el trío”, pero parece resistirse a llamarlo de esa manera–, les hacía notar que es la parte en la que debían cantar más fuerte porque es donde se dice lo más importante del pasodoble, y se dice más fuerte para que todo el mundo se entere, añadía. La tercera parte es donde se remata lo que se quiere decir.

45 Ezequiel Benítez es un conocido cantaor flamenco jerezano que suele participar en comparsas e incluso ha sido autor de alguna.

46 Solo existe grabación de sonido de este taller.

*Yo soy Fernando Alonso / y vengo para cantarte, / un niño chirigotero / que canta por Carnavales. / Me gusta mucho el colegio / y que nadie se sorprenda, / me gusta mucho el colegio / tan solo si hay una fiesta. / **Y vengo a cantarte tierra mía / con este compás tan gaditano / y aunque somos niños te juramos / que ya nunca faltaré en la vida.** / Vengo a regalarte el corazón / y a decirte en mi canción / que eres tú lo que más quiero, / y aunque te parezca un corredor / hoy cambié mi profesión / por ser chirigotero.*

Una vez cantado el pasodoble con acompañamiento de guitarra, propuso a los niños cantarlo de nuevo llevando el ritmo mediante golpes en la mesa con los nudillos. Les decía que para hacer un pasodoble no es necesario saber tocar la guitarra, que cuando él hace un pasodoble, lo hace marcando el compás en cualquier sitio y cantando lo que se le ocurre porque, haciéndolo así, cante lo que cante, va dentro del compás del pasodoble, y lo importante es el compás, “lo que se dice el tres por cuatro”. A continuación, los niños cantaron acompañándose de golpes con las dos manos, llevando el ritmo como lo haría la caja, y continuaron poco a poco desarrollando el montaje musical y vocal del pasodoble.

El interés que tiene este ejemplo es que nos permite observar, aparte de la estructura del pasodoble, una forma de transmitir el carnaval a los más jóvenes y qué aspectos se destacan en ella. Si repasamos la breve copla, veremos que el tipo para el que se hace, Fernando Alonso, resulta muy atractivo para los niños; se alude a él al principio, como en los tradicionales pasodobles de presentación y saludo, pero enseguida desaparece para hacer surgir al niño que canta, en singular. Se añade después una broma acerca del colegio porque se trata de un pasodoble de chirigota, pero ya en el trío, cantando más fuerte, se entra en el asunto fundamental, que es el amor a la propia tierra; el compás del pasodoble es el vehículo que le permite expresar esos vínculos con su tierra, y jura –ahora en plural, junto a los demás niños, como una manifestación de pertenencia al grupo– que serán duraderos. Al final, las apariencias del tipo se hacen desaparecer de manera explícita y solo queda el niño chirigotero.

En el carnaval callejero, el pasodoble también tiene su sitio, aunque no sea tan central como resulta en el carnaval del concurso. Seguramente la clave sería en la que tradicionalmente se hacían los pasodobles es uno de los motivos para que no abunden en la calle, pero también el hecho de ser una pieza más larga y más difícil de crear, montar y cantar que los cuplés. El respeto que los carnavaleros en general

sienten por tangos y pasodobles hace que se consideren piezas que han de ser bien cantadas y eso, teniendo en cuenta las características y la dinámica del carnaval ilegal, no siempre es posible. Enrique Goberna, autor de agrupaciones ilegales y conductor del programa *Solo callejeras*, al hablar de la falta de disciplina para los ensayos que existía en su anterior grupo, comentaba (en entrevista privada, julio 2008):

El año de *Los domadores de langostinos tigre* llevábamos unos pasodobles muy bonitos, pero no los cantamos porque un cuplé lo puedes cantar mal cantado, pero un pasodoble si no lo cantas bien es horroroso, y los tiramos a la basura.

En los inicios del carnaval ilegal contemporáneo, las normas del concurso se contemplaban también de alguna manera; a pesar de la libertad total de la calle, aquellas primeras agrupaciones querían hacer carnaval y no otra cosa, por tanto, utilizaban las únicas referencias que conocían, que eran las del COAC, como normas de género, ya fuera para no respetarlas. Aunque esas normas se siguen teniendo en cuenta, actualmente las agrupaciones callejeras son conscientes de que están manejando un código propio que ellas fijan y hacen evolucionar al mismo tiempo. Uno de los grupos que ha ido prescindiendo de los pasodobles en el repertorio es el de los Guatifó, aunque interpretaron algunos célebres cuando eran todavía conocidos como la Chirigota del Gómez e incluso hicieron varios para *El paparazzi* (1997), porque en esa ocasión se presentaban como comparsa callejera y los pasodobles constituían un elemento más del tipo. Pero, en general, la experiencia de las actuaciones callejeras indica a las agrupaciones que deben inclinarse por las piezas más cortas, si quieren mantener la atención del público en ese tipo de situación. Este hecho, unido a la dificultad de composición e interpretación de los pasodobles y a su seriedad tradicional, son causas de su relativa escasez en el carnaval ilegal.

Hemos sacado siempre piezas clásicas [de carnaval], aunque a veces no sacamos pasodobles; antes nos costaba mucho sacar seis pasodobles, pero lo hacíamos con gran esfuerzo, y luego no cantábamos más que un par de ellos. (Paco Resina, de la Callejera de Rota, en *Solo callejeras*, programa nº 3).

Las funciones que cumplen los pasodobles en el carnaval de calle son muy diversas; como en las chirigotas y comparsas oficiales, siguen constituyendo las piezas en las que se expresan las opiniones y vivencias del personaje representado en el tipo, con el humor como clave principal. Muchos podrían ser interpretados por una

chirigota de concurso, pero se aprecia en ellos mayor brevedad que en los que habitualmente se cantan en el teatro Falla.

Mi niño se ha vuelto un especulador / y tanto entusiasmo le pone / que el día de Reye a Melchor le pidió / un fondo y un plan de pensiones. / Por su cumpleaños me dijo: "Papá, / yo quiero letras del Tesoro / y pa celebrarlo, ni Mc Donald's ni na, / prefiero el glamur de un Compro Oro". / Yo me encuentro mi cartera / unas vece en la bañera / y otras en el lavaero / y él me dice pa explicarlo / que, pa rentabilizarlo, hay que mover el dinero. / Antes tenía en su cuarto / el póster de Michael Jackson / y ahora tiene el de Botín. / Ya no se duerme con nanas / ni cuentos de samuráis, / ahora se va pa la cama / leyendo el Financial Times, / y por mucho que le hable / el niño me da de lado: / no le hace caso a su padre, / obedece a los mercados. Bienvenido Míster Doce (CLL: P), 2011.

Otros, en cambio, no estarían bien vistos en el teatro por su propósito subversivo, por tratar explícitamente temas sexuales o descender a la escatología; en fin, como muchas otras coplas de la calle, hay pasodobles sobre asuntos muy carnavalescos, pero socialmente poco o nada admitidos.

El momento peor que se pasa / es el parto anal, digo yo. / Ayer noche tuve los dolores / y sobre las doce di a luz a un mojón. / Después de tanto tiempo en mi vientre, / ya lo siento como algo de mí; / no son nueve meses en estado, / son dos días que hace que no cago / y ya no lo podía resistir. / Menos mal que no tuve cesárea / porque en esta área no quiero sufrir. / Sin papel me quedé pa limpiarme / y yo tuve que apañarme / con la revista Semana, / que salía el de "Saber vivir"; / na más que al hacerme así / me curó las almorranas / y se me quedaron los pelillos / como unos cuantos cerillos acabados de encender. / Luego mis cinco sentíos puestos en una cisterna / y allí se fue la criatura. / Perdonen mi copla / porque es u... / porque es u... / porque es una mierda. Los inventos de Leotardo da Vinci (CLL: P), 2007.

Algunos pasodobles cumplen la función tradicional de presentación del tipo, incluso aunque la agrupación interprete también una presentación propiamente dicha. Coplas como la siguiente dan la impresión de haber servido de pasodobles de medida en la composición, como ocurre en el carnaval oficial.

Quando me enteré del tipo de este año, / me dije, pichita, tú mejor no salgas / que ya estás mayor, que ya tienes tus años, / tú no tienes cuerpo pa lucí esas cachas. / Pero me convencieron todos los notas / con los que yo me junto


en el Carnaval, / y aunque vayamos todos medio en pelotas, / pelota hay que tener pa salí a cantar. / Y otro año por ti cantaré; / voy vestida de vedette, / la vedette de tus sueños. / Las plumas con este vaivén / las delicias van a ser / de grandes y pequeños. / Lo que yo no llevo muy bien / es que el tanga que me he puesto / se me mete por detrás; / aunque, bueno, me empieza a gustar. / ¿Quién me puede prestar / un ratito un calippo? / Ya me voy yo notando vedette... / Como yo le dije a usted, / este era un pedazo de tipo. Las Montblanc (CLL: P), 2012.

El carnaval oficial, como decimos, es un referente muy importante para el callejero y lo era sobre todo en sus primeros años. En el siguiente ejemplo de 1993 podemos apreciar cómo la copla comienza con las características serias y emotivas de un pasodoble de comparsa oficial al uso, pero de pronto, el error de pronunciación de una palabra da lugar a todo un trabalenguas –recurso cómico muy utilizado hasta los últimos años del pasado siglo que no ha desaparecido del todo en el carnaval del concurso– facilitado por ser la palabra seleccionada precisamente un verbo; a partir de ese momento, queda de manifiesto el propósito lúdico de la copla y la hilaridad de los oyentes irá en aumento hasta que quede cortada por el grito desesperado y concluyente del hijo al que se dirige la madre que habla. El efecto humorístico queda amplificado por la ruptura de las presuposiciones de aquellas personas que conocen las características de las coplas del COAC.


Se encontraba cierto día una madre con su hijo / y entre ellos discutían con muchísima pasión. / La madre no comprendía a su hijo delincuente / y por eso le decía para hacerlo entrar en razón: / No debes delinquir, no me delincuas más / si sigues delinquiendo siempre delincuarás. / No delincuas así, deja de delinquir, / si yo delincuo, delincuera o delincuese, / yo pago por mis delitos y al maco voy to los meses. / Pero hay tunantes que cuánto y cuánto han delincuido, / quién cuenta cuántos delincuenquis / cuanquinconquincon condonguis... ¡Momá!⁴⁷ Los hijos secretos de Lola Flores (CLL: P), 1993. (Acedo Moreno, 2014: 54).

Entre las funciones que podemos apreciar en los pasodobles callejeros encontramos a veces la de hacer participar al público, aspiración que está muy presente en esta variante carnavalesca. Tengamos en cuenta que, en los cuplés, los estribillos permiten la participación y en las canciones es fácil idear también procedimientos

47 "Momá", "mumá", "omá": mamá.

para ello; sin embargo, los pasodobles son piezas tan estructuradas que no parecer ser propicias para la intervención del oyente, pero el ingenio de autores y agrupaciones siempre encuentra alguna fórmula que lo hace posible. Veamos dos ejemplos muy distintos. El primero de ellos se trata de una copla creada sobre la música del mítico pasodoble al Vaporcito, de Paco Alba; en ella se ponen de manifiesto algunos de los tópicos que se utilizan en los pasodobles clásicos de comparsa, así como el uso de una rima fácil, esperada. En la introducción hablada, una de las componentes de la chirigota –se trata de la Chirigota de las Niñas– dice que van a hacer una demostración de que en Cádiz hay muchos poetas, que cualquiera puede ser poeta, de forma que el público podrá terminar los versos que ellas inicien. En el texto, se marca en negrita lo que el público canta con la agrupación, inducido y ayudado por la gestualidad de las componentes. La finalidad de la copla es lúdica, pero quien conozca el carnaval oficial podrá apreciar también la crítica que se hace de este (Sonido  11).

*Igual que todos los años / venimos hoy a cantarte / porque tú me vuelves... loca / con tu gracia y con tu... arte. / Cádiz, Tací... **ta de Plata**, / la sangre hierve en mis... **venas** / al verte a ti entre las... **olas** / nadar como una... **sirena**. / Cádiz de mi alma, / tu barrio La Viña y tu calle... **La Palma**, / cuando yo te miro, / mis dos pobres ojos rompen a... **llorar** / y aunque hayan algunos / **ooooooooh** / que a ti te critiquen / **ooooooooh** / tú de la provincia eres la ca... **pital**. / Por eso digo / y no es un bulo: / Pedro Pacheco... **que te den por culo**. / Cádiz reina marinera, / lucero del alba, sentrañi... **tas mías**, / tú eres la perla preciosa / y la más hermosa de mi Anda... **lucía**; / de tanto y tanto cantarte / a mí me está doliendo / ya hasta la... **cabeza**, / la saliva me se agarra, / voy a acercarme a la barra... / **a pedirme una cerveza**. Las maniquiles del Palacio de la Moda (CLL: P), 2005.*

En el segundo caso, se trata en realidad de cinco pasodobles brevísimos, de cinco versos cada uno; son los más cortos que he oído nunca. El dúo que los interpreta no propone al público que participe, pero la previsión de esa participación existe desde el momento en que, siendo tan breves, se han construido terminando todos con el mismo verso, lo que el oyente interpreta como una invitación. El público, después de un primer momento de desorientación ante la excentricidad del procedimiento, va incorporando su voz en ese último verso, hasta que en el quinto pasodoble el procedimiento se rompe. Como ocurría en el ejemplo anterior, la finalidad es lúdica, sin embargo no hay duda de que también está presente un deseo de expresar un sentimiento negativo, a modo de desahogo, sobre las personas que se van nombrando sucesivamente en las letras (Sonido  12).

EL PRODUCTO

Tengo dos cuernos más grandes que las Puertatierra, / me están dando coba, / esto es una mierda / y to la culpa la tiene / esa mujer. / (Hablado) Va por mi mujer.

Cádiz, Tacita de Plata, qué te está pasando / que no eres la misma, / la misma de antaño / y to la culpa la tiene / esa mujer. / (Hablado) Va por Teófila Martínez.

Qué grande es mi Andalucía de to mis quereles, / ya nadie te apoya, / ya nadie te quiere / y to la culpa la tiene / esa mujer. / (Hablado) Va por Susana Díaz.

Europa Europita Europita Europita europea, / ya no eres tan guapa, / no te piropean / y to la culpa la tiene / esa mujer. / (Hablado) Va por Ángela Merkel.

España, con tanto paro no te dan vidilla, / esto no lo para / ni el Iker Casillas / y to la culpa la tiene... / él. / (Hablado) Va por Mariano Rajoy.

No te rías, que es Pierrot (CLL: P), 2014.

Pero, aunque sean muy escasos, también hay en el carnaval callejero pasodobles con las características tradicionales de aquellos que cantan las comparsas y la mayoría de las chirigotas en el COAC, pasodobles serios con finalidades reflexivas y expresivas, aunque casi siempre incluyen algún recurso, algún detalle por pequeño que sea que suspende esa seriedad por unos instantes; unas veces se trata de un juego de palabras y otras de la selección de rasgos en una descripción, como ocurre en los ejemplos que proponemos, pero no se intenta con ello desviar la atención del propósito de la copla.

Tiene el periodismo unos defectos muy feos / como el de tomarse nuestra tierra a cachondeo. / Con todas las cosas que tenemos estupendas, / sacan la infravivienda (bis). / Mire usted, caballero, que ha dicho la UNESCO / que es de bien cultural el Cádiz dieciochesco; / dieciochescas personas en un cuchitril / no es de UNESCO, / es un asco que vivan así. / No sé quién gana / sacando a viejas que se quejan / de ducharse en una triste palangana; / con esa imagen tan malaje / a los turistas se les quitarán las ganas / de estar en Cádiz / con sus sonrisas, con sus fenicios, / que aquí tenemos que vivir de los servicios / y en Astillero especular con nuevos pisos / y más millones pa un equipo de primera / que tiene una afición / por toda la nación / de tos los gaditanos que se han ido fuera. Los cocletas (CLL: P), 2007.

Han llegao cuatro cruceros / pa echar el día / en la Tacita. / Con calcetines y chanclas, / van con su mapa / dándose una vueltecita. / Llegaron por la ma-

ñana / y por la tarde se marchan; / han visto los monumentos / y tres o cuatro estatuas / y gastan en todo el día / dos botellitas de agua. / Yo prefiero otro turista / que no sale en las noticias, / ese que de otras ciudades / viene a Cádiz sin prisa, / el que viene en Carnavales / para mi copla escuchar, / que te pide "El Vaporcito", "Aquellos duros antiguos", / "Qué bonita es mi ciudad". / Cuando quiero darme cuenta, / ese turista se sabe / más letras que yo de carnaval. Ké geisha más bien hesha (CLL: P), 2014.

5.2.4. Los cuplés

El cuplé es la copla específica del carnaval. Recordemos que esta pieza se encuentra de manera común en los repertorios de todas las agrupaciones, aunque tenga especial importancia en los de las chirigotas oficiales y en los de las agrupaciones callejeras. También nos hemos referido anteriormente a que su tono o clave característica y única es el humor. No hay agrupación carnavalesca si no hay tipo y cuplé; todo lo demás es prescindible.

Para mí el cuplé es lo mejor del carnaval, es la quintaesencia [...], es la síntesis. Para mí es la joya. En cuatro, cinco o seis versos contar una historia y terminar con ese bum, esa salida... Humor de nivel uno, vamos. (Ana López Segovia en entrevista privada, junio 2015).

Los diccionarios no tienen en cuenta la existencia concreta del cuplé de carnaval, solo hablan del cuplé de los espectáculos de variedades. El DRAE lo define así:

(Del fr. *couplet*, copla). 1. m. Canción corta y ligera, que se canta en teatros y otros locales de espectáculo.

El diccionario de María Moliner precisa más el significado de la palabra:

(Del fr. "couplet", copla) m. Cancioncilla ligera y, generalmente, picaresca, muy de moda en el primer tercio del siglo XX en los espectáculos de variedades.

La incursión de este tipo de cuplé en España se realiza a través del teatro en un momento de decaimiento del género chico y la zarzuela. Cuando se independiza de las grandes salas de representación y pasa a los cafés cantantes, podemos decir a grandes rasgos que se convierte, tanto en formas musicales como en temática, en un auténtico cajón de sastre que da lugar a la canción popular española contemporánea. En este proceso, además, aparece la radio y la grabación sonora, que

extienden el conocimiento de estas canciones más allá de los muros de teatros y cafés.

El cuplé, por otro lado, y como puede verificarse en sus letras, está generalmente muy imbricado en la vida cotidiana y, frente a lo que sucede en la mayor parte de la canción actual, en él podemos encontrar continuas referencias a los acontecimientos mayores y menores de su tiempo: inventos, modas, guerra de Marruecos, sindicalismo, revolución rusa, emancipación femenina, deporte, etc. (Barreiro, 2007: 87).

El cuplé, sin embargo, se ha entendido desde su origen como una canción perteneciente al género sicalíptico, picante, sobre todo desde que Augusta Berges hiciera famosa su interpretación de *La pulga* (1893), llena de picardía erótica. Pero antes en Francia ya había existido el cuplé político con letras sarcásticas que los liberales cantaban contra los conservadores y, con parecidas características, se habían cantado también en España muchas canciones que se hicieron célebres porque el público las aprendía a base de hacer repetir una y otra vez a los intérpretes. Salaün (1990) cita en este sentido, entre otras, algunas coplas como las siguientes; la primera, perteneciente al “Coro de calles y plazas” de la revista-zarzuela⁴⁸ *La Gran Vía* (1886), y la segunda, de *La corte de Faraón* (1910):

Van a la calle de Peligros / los que oprimen al país / y a la del Sordo va el Gobierno / que no quiere oír. / A la plazuela del Progreso / mucha gente ya se va / y el pueblo honrado va a la calle / de la Libertad.

En Babilonia los Ministerios / entran y salen tan de repente / que quien preside por la mañana / ya por la tarde no es presidente. / De estos trastornos ministeriales / dicen que tiene la culpa sola / un astro errante llamado Maura / que es un cometa de mucha cola.

Salaün indica que, a partir de 1911, la moda de la opereta vienesa introduce un cambio en los gustos y “la frivolidad picante y verde deja paso a un sentimentalismo duradero, facilón y cursilón” (67) que transforma el cuplé, disociando al público,

48 El término “revista” obedece originalmente al hecho de que en estas representaciones se hacía un repaso de los acontecimientos más destacados del año, algo parecido a lo que ocurre en el carnaval; la demanda de revistas por parte del público a lo largo de todo el año hizo que se fuera perdiendo el significado inicial de la denominación de este tipo de espectáculos. En este caso, el motivo del título general de la obra con aires de zarzuela era el proyecto de construcción de la Gran Vía madrileña, que aún tardaría años en comenzar a ejecutarse. Recordemos que, cuando se estrenó *La Gran Vía*, ya llevaban meses *Las viejas ricas* cosechando triunfos en teatros y cafés sevillanos.

y lo lleva a los salones de auditorios más selectos adonde podían acudir familias enteras en funciones de tarde mezclándose con intelectuales y artistas. “El relicario”, “La violetera” o “Nena” son títulos de cuplés que se interpretaban en ese nuevo tipo de locales, pero que no por ello dejaban de ser celebrados y cantados también en la calle. Los cuplés picantes continuaban cantándose, pero se reservaban para otro tipo de salas, en funciones de noche y solo para hombres.

Durante la Segunda República, el género sicalíptico volvió a resurgir, pero tuvo que hacerse menos directo y suavizar su expresión al terminar la Guerra Civil; así la regla general que se aplicaba obedecía al concepto de la “doble intención” –cercano al doble sentido tal y como se entiende en Cádiz–, expresión acuñada por la Bella Dorita. De esta manera el cuplé sobrevivió durante el franquismo, a través sobre todo de la revista musical, siempre con letras sentimentales –esta línea confluye con la copla española de raíz andaluza– o sexualmente insinuantes e interpretado por una mujer, mientras que los viejos cuplés políticos fueron cayendo en el olvido.

El género lírico musical había influido en la conformación del tango, como hemos visto; en el caso que ahora nos ocupa no hablamos de una mera influencia, sino de la traslación del cuplé desde las salas de espectáculo al Carnaval, aunque ahora para ser cantado por hombres de forma coral. No fue necesario variar los diversos contenidos propios de este género de la canción en ese traslado, puesto que venían a coincidir con los de las coplas de carnaval, aunque sí se añadieron otros más locales y todos ellos se fueron matizando a través de la visión humorística gaditana que les dio un carácter carnavalesco.

Desde el punto de vista musical, Alcalá-Galiano y Bablé (1994; Actas, 1996) consideran que el origen remoto del cuplé está en el rondó o rondel, canto de la música popular francesa del siglo XII en el que las estrofas o coplas van separadas por un estribillo. Estos autores han comprobado que los cuplés de carnaval –como los de las variedades– no tienen un ritmo definido y pueden tomar variados compases, que a veces cambian dentro de una misma estrofa y que también lo hacen, más frecuentemente aún, al pasar al estribillo. En cuanto al tempo, observan que puede variar desde el moderato tranquilo al allegro con brío y que también puede haber variación de tempo dentro de la estrofa y al cambiar al estribillo. En resumen, las características musicales del cuplé pueden ser consideradas difusas y no resultan

determinantes para la definición de esta pieza carnavalesca, excepto en la época actual y en lo que se refiere a los cuplés del concurso por la presencia obligada del estribillo, de manera que, en teoría, cualquier canción breve que incorpore estribillo podría cumplir la función de cuplé.


Osuna García (2007), al referirse a la transcripción de las músicas del Tío de la Tiza, advierte que, junto a los tangos –nada menos que doscientos sesenta y seis– incluye otras piezas que él denomina “composiciones cortas” cuando no puede determinar el compás. Añade Osuna que en la época de Rodríguez esas coplas se denominaban según su ritmo –polca, vals, etc.–, pero nunca cuplés, aunque actualmente se llame así precisamente a esas piezas breves de ritmos variados que suelen llevar estribillo y cuyas letras son humorísticas.

En cuanto a las melodías, los cuplés de carnaval pueden presentarse de forma muy compleja o limitarse a soniquetes básicos con infinitas variaciones, pero siempre llevan una cadencia y unas tonalidades que, por pocos que se hayan escuchado, enseguida resultan familiares. La intención de los autores de la música en cuanto a los cuplés no es tanto crear obras originales, como a veces puede ocurrir en los tangos y los pasodobles, sino más bien que las melodías resulten familiares y “suenen a carnaval”. Paco Rosado (2007) dice con respecto a la música de carnaval en general algo que considero que es aplicable sobre todo a los cuplés:

Siempre he dicho que los autores de música de Carnaval no creamos sino que recordamos. Cuando componemos una melodía lo que estamos haciendo es dándole una apariencia nueva a lo que dejaron en nuestra memoria nuestros maestros. Así se va conservando la esencia mientras aportamos nuestro estilo particular. [...] El plagio no es de recibo y nunca se debe copiar, pero si una música de carnaval no suena a carnaval, no vale nada. (53-54).

En los cuplés la armonización es sencilla y no se utilizan en ellos demasiados recursos corales. Se trata de piezas generalmente breves, sobre todo si las comparamos con los tangos o los pasodobles, que no aparecen aisladas, sino de dos en dos como mínimo, cada una de ellas con su correspondiente estribillo. El reglamento del COAC obligaba, hasta 2013, a que las agrupaciones cantaran engarzados los dos cuplés exigidos en cada pase, obligación de la que quedaba exenta únicamente la modalidad de coros, que en su mayoría hacían una pausa en la interpretación entre uno y otro cuplé, aunque algunos, como el de Faly Pastrana, desde hace años ya venían haciendo uso de la libertad que se les otorgaba para cantar

sus cuplés engarzados o *enchampelaos*, como se dice en el argot carnavalero. En el reglamento de 2014 ya no se hacía alusión a la manera de cantar los cuplés en ninguna de las modalidades, pero la mayoría de las agrupaciones continuó cantándolos *enchampelaos*. La existencia del estribillo parece requerir esta fórmula como preferente, pero además la parada que hacían –y hacen– muchos coros demostraba que cantar los cuplés separados venía a romper el clímax cómico que se hubiera creado, con la necesidad de volver a retomar desde el principio el interés del público para el segundo cuplé, tarea no del todo fácil, teniendo en cuenta la brevedad de la copla.

Las agrupaciones callejeras, que sin duda son las auténticas especialistas en esta pieza, no solo cantan sus cuplés engarzados, sino que lo hacen por tandas de tres o cuatro –a veces más– y no siempre con estribillo entre ellos, a veces lo incluyen solo al final de la tanda, lo que les permite ir ampliando el carácter cómico de la interpretación, además de ir incorporando la participación del público coreando los estribillos, cuando los hay. Podemos ver y escuchar el ejemplo de una tanda de cinco cuplés, la tercera de esa actuación, de la chirigota callejera *Vacaciones en Roma* (2014) para comprobar cómo el disfrute y la respuesta del público van en aumento con cada uno de ellos, lo que permite también la diversión de la propia agrupación (Vídeo 9)⁴⁹.

Antes nos hemos referido a las características musicales del cuplé y las hemos considerado difusas, sin una definición determinada por su diversidad de ritmos y estructuras; solo podríamos aventurarnos a asegurar que se trata de músicas que resultan graciosas. Cuando he preguntado a mis informantes sobre el tango o el pasodoble, enseguida aparecía en sus respuestas el esquema musical de las piezas, mientras que en mis preguntas sobre el cuplé he obtenido pocas referencias a la música; las explicaciones se centraban sobre todo en las letras, en cuestiones formales y temáticas. Esto nos lleva a concluir que el cuplé de carnaval es una forma literaria que se canta con diferentes tipos de música, como ocurría con el cuplé original del teatro de variedades. Eso no quiere decir que la música no tenga importancia; la música en el cuplé es muy importante porque matiza lo que se dice e incluso aumenta sus posibilidades cómicas, pero no es definitoria del tipo de pieza.

49 El vídeo está tomado del canal de You Tube de Manuel Fernández Carrasco.

En el cuplé es donde está el humor gaditano. Es un arte muy complicado porque te la juegas a un golpe final. Cuenta mucho la música, que tiene que dar lugar a hacer reír; si la música no acompaña, puede no hacer reír ninguna gracia que metas. [...] He hecho cuplés para todas las modalidades y siempre he intentado llevarlos a mi terreno, si te fijas. Por ejemplo, en los cuplés de los coros que hice con Manolo Guimerá, que es un gran músico, él me traía la música pero yo luego la adaptaba a lo que creía que tenía que ser; por ejemplo, un año la música era como una polca y con eso es imposible hacer reír, así que le cambié el compás, le cambié dos cositas y entonces se hizo un cuplé de carnaval. [...] Las músicas se hacen dependiendo de la métrica con la que tú estés cómodo, porque no se está cómodo con cualquier métrica a la hora de escribir; con las acentuaciones, hay gente que prefiere que termine en aguda, que termine en llana. La música del cuarteto la hago yo, la de otras agrupaciones la hacen otras personas, pero siempre bajo los cánones que yo les he pedido, con los que yo me siento cómodo, y ellos se han adaptado. (Manuel J. Morera, en entrevista privada, julio 2014).

Javier: Necesitas una música que te haga reír, o por lo menos sonreír, aunque lo que digas no tenga tanta gracia.

Alejandro. La música es fundamental, el mismo cuplé con una música u otra cambia completamente; es vital.

(Componentes de la Chirigota del Perchero en entrevista privada, julio 2007).

Mientras que tangos y pasodobles se definen por la música y los aspectos de la letra en cuanto a forma, contenido, tono, etc. vienen después, para definir el cuplé podríamos decir que se trata de “una forma literaria breve con un final sorprendente y que produce risa”, en palabras de Miguel Ángel García Argüez (en entrevista privada, julio 2014). Tengamos presente que ni siquiera el reglamento del COAC define las piezas que han de cantarse, solo las nombra, y es importante resaltar que en ningún momento hace alusión tampoco al humor ni a ninguna otra clave sobre la que deban crearse. Por tanto, aunque parece que existe un acuerdo general en que el cuplé debe hacer reír, nada impide que no sea así.

Permítaseme, en relación con este hecho, que antes de continuar tratando sobre las características generales del cuplé, incluya aquí el único que conozco en tono completamente serio –gracias a la información de Rafael Pastrana– y que indica que pueden existir más, aunque habría que seguir considerándolos excepcionales;

se trata de un cuplé de comparsa, en concreto de la que obtuvo el primer premio de la modalidad en 1977, con la autoría de Antonio Martín. No era fácil encontrar una explicación que justificara esta anomalía; el cuplé llevaba un típico tema de pasodoble con un carácter reflexivo de denuncia y, si Antonio Martín está como nombre destacado en la historia del carnaval, es precisamente por los pasodobles de este tipo que ha creado, por tanto no habría tenido dificultad para darle un formato normativo a la idea; así, debía de haber un motivo importante para que decidiera hacer su crítica seria en un cuplé poniendo a prueba no solo lo esperado en el concurso, sino las propias reglas textuales de este tipo de composición. Sin embargo, el mismo autor (en mensaje privado, noviembre 2014) desmintió mis suposiciones indicándome, en primer lugar, que se trataba del “cuplé más aplaudido en toda la historia del Falla” y que, según recordaba, había creado el cuplé simplemente porque la noticia a la que se refería había aparecido demasiado cerca del concurso y no había dado tiempo para montar un pasodoble.

No cabe la menor duda que nuestra tierra / tiene la suerte siempre negra para to, / aunque tenemos la culpa los gaditanos / de toa esas cosas, pues nos conforman con un botón. / Pues ya está bien que nos dejen sin plaza toros / o sequen el segundo canal, / pero pregunto yo / que por qué apareció en unos billetes de cien pesetas / Manuel de Falla con la Alhambra de Graná / en vez del parque, el puerto o la Caleta. Los mandingos (CP: C), 1977.

Dejando constancia de la excepción, volvamos a la forma literaria breve con un final sorprendente que se propone hacer reír. Después de observar un sinnúmero de cuplés y de haber conversado sobre la estructura de estas composiciones con algunos autores, considero importante matizar y analizar ciertos aspectos de esta definición que nos sirve de guía:

La letra de los cuplés efectivamente suele ser más breve que la de los tangos o los pasodobles y se puede comprobar en los ejemplos de coplas diversas que venimos utilizando a lo largo de este trabajo. Aunque no hay un número de versos estándar, por término medio suelen constar de algo más de una decena y pueden, como máximo, llegar a los veinte versos. Generalmente se trata de textos de tipo narrativo y, por ello, necesitan de la extensión suficiente que permita desarrollar la historia y preparar el efecto cómico final; sin embargo, a veces el autor es capaz de elidir la anécdota y enunciar simplemente una opinión que provoque la risa directamente, de manera que el resultado sea un cuplé mucho más breve que los habituales.

*Por lo visto el hachís / deja el semen chuchurrío. / ¡Anda, que tesquituí!*⁵⁰,
/ si fuera así, / ya el pueblo de Cádiz se había extinguió. Las Merkel (CLL: C),
2013.

*Banco Santander Central Hispano, qué liazo; / los bancos se juntan / así de
golpe y porrazo. / Cualquier día te enteras que aquí en Cádiz de repente / se
han unido Unicaja y Argentaria / y a ver cómo se entra en San Agustín*⁵¹ *pa ir
pa Candelaria.* Los Guillermitos (CLL: C), 1999.

Estos ejemplos están tomados de agrupaciones callejeras; el primero es una creación de Ana López Segovia, de la Chirigota de las Niñas, y el segundo es de José Manuel Gómez el Gómez, y conviene decirlo porque ambos son considerados como auténticos maestros en la composición de cuplés. En la calle se encuentran cuplés más breves que en el concurso, entre otras razones, por cantarse en tandas y porque la cercanía física entre agrupación y público permite que no sean necesarias tantas explicaciones preliminares como en el teatro. Si en cuplés, tangos y pasodobles se plantea la visión del mundo que mantiene el tipo, en determinadas circunstancias esas opiniones se pueden dar de manera directa; pero esta es una fórmula muy difícil y no resulta frecuente, sobre todo en el concurso.

Cuando he preguntado a mis informantes sobre si preferían los cuplés largos o cortos, las respuestas han coincidido en el término medio. Veamos como ejemplos las opiniones y reflexiones, en primer lugar, de Miguel Ángel García Argüez, letrista de comparsas oficiales y de chirigotas ilegales, y la de Manuel J. Morera, autor de cuartetos así como de cuplés para todas las modalidades oficiales (en entrevistas privadas, julio 2014):

Como letrista, prefiero los términos medios, pero como aficionado me gustan los cuplés cortos porque son los más difíciles, porque ¿cómo consigues preparar un buen chiste en cinco o seis versos? Si tienes ocho o diez, lo puedes preparar mejor. Soy aficionado a los cuplés cortos, pero a la hora de escribir, que los escriba otro con más talento. (García Argüez).

50 Expresión negativa: "¿te quieres tú ir?", equivalente a "vete por ahí" o "vete a la porra". Más frecuente aún en el habla gaditana y con el mismo sentido es la contracción "tesquiya", "te quieres ir ya". Añadir una -s al pronombre átono de segunda persona es habitual incluso en expresiones como "tes quiero".

51 Las oficinas centrales de Unicaja y Argentaria en Cádiz se encontraban en esa época una frente a otra en la plaza de San Agustín. El efecto cómico del cuplé se produce por el salto referencial de las entidades a los edificios de dichas oficinas.

Se supone que el cuplé cortito tiene un encanto especial, que cantas muchos seguidos y eso tiene un encanto especial; pero también es verdad que no te deja decir nada. Es muy complicado de escribir porque, por ejemplo, una historia que sea inventada no te deja explicarla. Pero tampoco sé por qué decantarme, porque el largo te deja escribir más y meter más chistes, pero puede hacerse largo; el corto es complicado de escribir y te la juegas muy pronto a una carta... Creo que en el término medio está la virtud. (Morera).

En general, que los cuplés sean largos o cortos, más que una cuestión de estilo, debemos relacionarlo con la estructura que el autor desee dar a la copla: si está previsto un único chiste, golpe, punto –como también puede denominarse en términos carnavalescos– o efecto cómico al final, el cuplé puede abreviarse más que en el caso de que se pretenda incluir algún otro en el desarrollo. Porque, como vemos, muchos cuplés contienen más de un chiste, pero lo importante es el golpe final.

En eso cada maestrillo tiene su librillo. Es cuestión de gustos, pero lo que está claro es que el último golpe tiene que ser el mejor, el que se valore y se puntúe. [...]. Yo normalmente hago dos chistes, uno en medio, que hace como un parón, y otro al final; hace años metía una gracia cada dos versos para ir metiendo a la gente en el tema, pero es muy difícil acertar. Y es lo bonito del carnaval, que no hay unos cánones marcados que puedas decir con esto gano, con esto se ríen; cada año es cambiante, cada año gusta o funciona una cosa. [...]. Cuando hacía todo el desarrollo gracioso, pensaba que así se iba calentando la gente... y al final rematas, pero a lo mejor eso otro año no funciona y te planteas que es que es muy difícil que la gente empiece a reírse y reírse y encontrar un golpe tan fuerte como para que supere lo anterior. (Manuel J. Morera, en entrevista privada, julio 2014).

El hecho de que el carnaval del concurso se haya convertido en un género de masas por la influencia que los medios de comunicación han tenido en su extensión hace necesario que los chistes, los golpes, sean cada vez más contundentes y directos para provocar la risa. Muchos copleros se quejan de que ahora las redes sociales les “pisan” un buen número de los chistes que tienen pensados para el carnaval, de manera que tienen que idear procedimientos a veces muy complejos para hacer reír. Si observamos los cuplés de otras épocas, vemos que el humor que se utilizaba era más suave, más sencillo que el actual.

Se leen cosas en la prensa / descabelladas que están sembrás, / como le pasó a un mayeto / en la provincia Ciudad Real. / Guardó seis billetes verdes /

*en un serón, el majarón, / y vino su borriquito, / metió el hocico y se los comió.
/ De verdad yo quisiera saber / quién de los dos es más borrico, / el que se
comió el parné / o el chufla⁵² que allí guardaba los billetitos.* Los hombres del
mar (CP: C), 1965.

Antes de pasar a presentar ejemplos de cuplés diversos en cuanto al uso de distintas estructuras y procedimientos humorísticos, conviene que nos detengamos para definir el concepto del término “chiste” que estamos utilizando.

¿Qué relación tiene el cuplé con el chiste, tal como lo entendemos en la lengua general? Sus relaciones son múltiples, pero eso no debe llevarnos a suponer que el cuplé es simplemente un chiste cantado. Ana M^a Vígara Tauste (1994) ya advierte de que bajo la etiqueta de “chiste” se incluyen manifestaciones humorísticas muy diversas –como la anécdota, el chascarrillo o la frase ingeniosa– cuya característica común es que son breves. Propone como criterios para definir el chiste popular oral como texto a) la brevedad, b) la autosuficiencia semántica, c) la fijación del contenido con reproducción improvisada, siempre en el plano de la ficción y d) la función exclusivamente lúdica. De estos cuatro criterios, los dos primeros es evidente que se pueden aplicar al cuplé. Con respecto al criterio c, existe divergencia en que el cuplé está completamente planificado y fijado en cuanto a forma y contenido –la música lo fija incluso en el plano de la expresión–, como un texto escrito que no permite la improvisación al ser reproducido, pero coincide con el chiste en que, aunque en él se hable de personas y hechos reales, todo se sitúa en el terreno de la ficción. En cuanto al criterio d, tratándose de un texto carnavalesco es lógico que también sea la lúdica su función principal, pero encontramos cuplés con finalidades añadidas de tipo subversivo y reflexivo o crítico, a veces mixtas incluso, que también parecen separarlo del chiste, aunque en realidad no lo aparten completamente, e incluso en determinados casos lo acerquen al humor gráfico –pensemos en El Roto, Chumy Chúmez, Forges o Peridis– en tanto que análisis subjetivo intencionado de la realidad.

Necesitamos reírnos de lo que tenemos cerca, de lo que nos atañe, nos preocupa o nos ha dejado huella histórica, de cualquier cosa susceptible de ser manipulada lingüísticamente, de lo que nos resulta, por cotidiano, inevitable... Y el chiste, a su modo, cumple también esa función de catarsis, que es social a la vez que individual. (Vígara Tauste, 2002: 209).

52 “Persona vulgar, que vale poco” (Payán, 2005).

El chiste no se hace ni se dice, sino que se cuenta. Contar un chiste, como cantar un cuplé, es una actividad libre, pero que se ajusta a reglas y se entiende como algo fuera de los usos habituales, como licencia o escape. Entre esas reglas a las que se somete el chiste, la fundamental es que necesita de un efecto-sorpresa, como ocurre en el cuplé. En ambos casos ha de existir un acuerdo en el que el destinatario identifique el universo del discurso, de manera que le dé validez y le cree expectativas basándose en los datos que le da el emisor. El resorte humorístico que dispara la risa es, básicamente, la ruptura o transgresión lógica, que se mueve casi siempre en dos terrenos que a veces se superponen: el de la asociación verbal imprevisible –semántica o pragmática– y el del absurdo. Para llegar a la sorpresa final, se prepara al receptor presentándole un mundo verosímil, que después contrasta con la resolución del hecho que se cuenta mediante un resorte que Vigara denomina “absurdo-lógico”; ese resorte traslada en un instante al receptor desde lo previsible a lo imprevisible en un proceso cognitivo que culmina normalmente en la sorpresa final y en la explosión cómica.

Los medios del desenlace sorprendente son múltiples tanto en el chiste como en el cuplé; Vigara nombra desde la simpleza más obvia o la reiteración hiperbólica, a la alusión eufemística o grosera, la focalización inesperada en un elemento secundario de la historia, la inversión, la confusión intencional de universos del discurso, el empleo inadecuado de un determinado registro, el aprovechamiento ridiculizador del tópico, etc., mecanismos, todos ellos, que encontramos en los cuplés. Pero, aunque no es posible determinar todos los esquemas o procedimientos posibles, lo que es indudable es que la sorpresa es el constituyente esencial tanto del cuplé como del chiste y todo lo demás cumple la función de hacer coherente y verosímil –dentro de la ficción– la historia que se narra, orientar al receptor acerca del tipo de texto con que se enfrenta y crearle unas determinadas expectativas que hagan posible el desenlace.

Lo que define al chiste desde el punto de vista lingüístico es la *manipulación consciente* del lenguaje (o de situaciones o de conceptos, a través del lenguaje) con vistas a un cierre-sorpresa y con fines cómicos. [...] Como nos instala desde el principio en el terreno de la ficción, en el chiste no se parte del sobreentendido (usual en los actos normales de comunicación) que supone que el emisor está, en la medida de lo posible, conforme con lo transmitido. Bien al contrario: ante el chiste (al menos por lo que respecta al chiste oral) el receptor se limita a suponer que el emisor está de acuerdo solo con decirlo

(actividad lúdica) y no necesariamente con lo dicho [...]. Seguramente esta es la razón por la que nos reímos espontánea e instantáneamente con los chistes, sin pensar en su posible racismo, poesía, contenido escatológico o violencia... (Vigara Tauste, 2002: 206).

De lo que nos reímos en realidad es del juego de ingenio, de la ruptura o transgresión lógica que se realiza a través de la palabra sin importar el tema de que se trate. Hay una manipulación consciente e intencional del **lenguaje** o de la **situación** –pero siempre a través del lenguaje– con fines cómicos y esa comicidad es programada por el emisor y esperada por el receptor.

Excepto en lo que se refiere al modo de fijación-reproducción, en todo lo dicho hasta aquí parecen hermanarse cuplé y chiste. Pero no olvidemos que en los cuplés puede haber más de un chiste, punto, gracia o golpe –el chiste oral popular suele ser simple en su planteamiento, si bien algunos pueden presentar dos finales sucesivos–, aunque parece haber coincidencia en que el último es el más importante. Sin embargo, habremos de concluir en que no todos los chistes que se incluyen en un cuplé son iguales.

Ana M^a Vigara (1994) denomina “chistes humorísticos” a los que hasta aquí hemos venido considerando y los distingue de los que llama “chistes de humor”, refiriéndose a aquellas creaciones coloquiales que surgen de manera improvisada al hilo de la conversación con intención cómica y puestas al servicio del texto o de la comunicación. Precisamente estos “chistes de humor” se corresponden con lo que en Cádiz se denomina «pamplinas», a las que ya nos hemos referido al tratar la creación del repertorio dentro del ámbito de la producción. Muchos de los chistes, gracias o golpes que aparecen a lo largo del desarrollo de un cuplé no son chistes humorísticos, sino pamplinas que provocan igualmente la risa. Aunque los chistes de humor tengan entre sus características la de surgir de manera improvisada y aquí nos estemos refiriendo a un texto fijado, hay que decir que son tan abundantes en el habla cotidiana de Cádiz que no podría construirse un texto de ningún tipo prescindiendo de las pamplinas cuando se utiliza esa variedad lingüística, como ocurre en el carnaval y, sobre todo, en los cuplés.

Cuando he preguntado a mis informantes sobre qué humoristas les interesaban o qué artistas en general que utilicen el humor les servían de inspiración, me han nombrado, entre otros, a Monty Python, Les Luthiers, Javier Krahe, Faemino y

Cansado, Gila o Pedro Reyes. La mayoría, además, consideraba a Antonio Reguera como una influencia importante para el humor carnavalesco en general. Antonio Reguera es un artista difícil de definir, poco conocido fuera de Andalucía porque él mismo ha decidido que esos son sus límites geográficos. Se trata de un excelente guitarrista que, sobre todo, interpreta rock y que incluye en sus conciertos intervenciones a la manera de monólogos cómicos. Lo acompaña en su música una teclista y ambos se presentan como dúo, Antonio Reguera y Agustina. Pero, más que a su música, Reguera debe su popularidad al humor. En una entrevista para 8TV⁵³, Antonio Reguera decía que empezó a tocar en 1964 y confesaba que le gusta sobre todo hablar de sexo; se definía a sí mismo como “un músico que cuenta historias y, gracias a esas historias, anécdotas, pamplinas... puedo tocar la música que yo quiero”.

Javier: Y nos encanta Antonio Reguera, por favor, un humorista que solo actúa aquí, muy local. Nunca ha hecho carnaval, pero el carnaval ha bebido mucho de él. Bueno, es que también Reguera toma del acervo popular muchas cosas, expresiones populares que nos gustan...

Raúl: Eso que decimos “esto es mu de Cádiz”.

P: ¿Y eso se puede definir?

Alejandro: Es que muchas veces solo es la forma de decir algo, el tono.

Raúl: A veces a algo le das el tono de aquí de la tierra y te queda redondo.

(Componentes de la Chirigota del Perchero en entrevista privada, julio 2007).

P: ¿Entonces el humor es más cuestión de interpretación que de cómo está construido el texto?

Manuel J. Morera: Creo que de las dos cosas, de interpretación es mucho, la manera de decirlo, con esa ironía, pero también el texto porque hay comparaciones que son muy de Cádiz, o chispazos, o expresiones muy gaditanas. Por ejemplo, yo soy muy amante de Antonio Reguera, del que he bebido mucho; es un grandísimo humorista y creo que ese humor es Cádiz, es tan Cádiz que no es tan entendible mucho más para arriba, porque él sus chistes los basa más en la historia que cuenta alrededor que en el punto final. Los escenarios

53 Entrevista de Fernando Santiago con Antonio Reguera y Agustina para el programa semanal “Cuaderno de bitácora”, de 8TV (9-10-2014).

que él propone, un gaditano los visualiza muy rápido, sin embargo no es fácil para alguien de fuera pensar con esas claves.

(Entrevista privada, julio 2014).

Uno de los parlamentos que el público siempre solicita a Reguera –y, por cierto, uno de los pocos en los que no habla de sexo– es “el de la tortuga”, en el que cuenta las disparatadas consecuencias de que un niño pidiera a su padre en la plaza del mercado que le comprara una tortuga. Ahí se puede comprobar que el humor de Antonio Reguera está, sobre todo, en la perspectiva sobre la situación que plantea, en el gusto por la selección del detalle en lo que se refiere al gesto y la entonación de los enunciados de los personajes que intervienen en la historia y en el manejo de los resortes de la psicología popular y del habla gaditana, de los que se muestra como un gran conocedor. Sus monólogos están repletos de frases hechas y de pamplinas, estas sobre todo en forma de comparaciones muchas veces hiperbólicas, tan del gusto gaditano. Los desarrollos son hilarantes, sin embargo no importa el desenlace de la historia; he preguntado a muchos gaditanos cómo termina el asunto de la tortuga y la mayoría no lo recordaba⁵⁴. Se trata, en este sentido, de una curiosa influencia para los autores de cuplés, siempre en busca del gran golpe cómico final.

Pero es que, como decimos, también son importantes los chistes que se incluyen en el desarrollo de la copla. Antonio P. Serrano el *Canijo* tiene como norma que los cuplés tienen que hacer reír al menos dos veces (correo electrónico privado, junio 2007); en la práctica suele incluir una gracia cada dos o tres versos. La Chirigota del Perchero también lleva cuplés con varios chistes, dos como mínimo (entrevista privada, julio 2007). Enrique Goberna (entrevista privada, julio 2008) explica que el número de chistes que incluye en un cuplé depende de la música porque solo mete chistes en los cortes musicales, así que, si la música presenta un corte en medio, ahí puede ir un chiste y otro al final. Así parece que dos chistes o golpes es lo más habitual en los cuplés, siempre con excepciones, como por ejemplo la fama que tienen los cuplés de José Guerrero Yuyu de ir muy cargados de chistes, sobre todo de pamplinas. Veamos un ejemplo de este último autor que corrobora esa fama:

54 En la documentación de este trabajo (Varios) incluimos el enlace que nos conduce a una versión de la historia de la tortuga de cerca de media hora de duración. En internet se pueden encontrar también otras más reducidas en programas de televisión, pero menos espontáneas.

Para pedir que el flamenco sea patrimonio de los humanos / celebraron un concierto / donde apoyaron a España / artistas americanos. / Madonna formó un revuelo por bulerías californianas / y después los Iron Maiden / dieron con un par de Grammys / un cante por colombianas; / luego salió Bruce Springsteen que se cantó cuatro bulerías / y más tarde Michael Jackson, / que cuando vio a cuatro pibes / se arrancó por alegrías. / Y el momento más bonito / y de mayor sentimiento, / cuando salió Stevie Wonder / y el hijo puta cantó por tientos. Los que no paran de rajar (CH: C), 2006.

En este cuplé se nombra a cinco personajes –consideremos al grupo Iron Maiden como un personaje único– a cada uno de los cuales se le dedica un chiste en relación con un palo del flamenco. Los que respectan a Madonna y Bruce Springsteen tienen que ver únicamente con el hecho inesperado y chocante de que canten por bulerías, pero los otros tres casos añaden datos en relación con otras características individuales atribuidas a los artistas: los dos primeros aluden a vicios (la cocaína y la pederastia), y el último a una discapacidad, la ceguera. Se trata, por tanto, de un cuplé con nada menos que cinco chistes o gracias. Sin embargo, si observamos dos de los cuplés –se podrían presentar muchos otros con las mismas características– más conocidos de este autor, el Yuyu, veremos en ellos, además de alguna exageración, un único golpe final, en ambos casos basado en la situación y no en el lenguaje.

En una cafetería / a unos doscientos metros de urgencias / desayuna todo el mundo / que trabaja en Residencia: / médicos y celadores, / anestelistas y practicantes, / comadronas, ATS / y catorce vigilantes. / Una mañana con mi esposa / en ese bar me encontraba yo / cuando me vino un ataque al corazón. / Y me salvé, gracias a Dios, / porque me dio en un bar de esos, / porque si me da en urgencias / seguramente me quedo tieso. Los arapahoe que joe (CP: C), 1998.

Me han regalado un móvil por Navidad / que es una maravilla, / tiene tantas funciones que el manual / son las página amarillas. / No necesita teclas para llamar, / funciona con voz humana; / solamente tengo que acercarme / y decirle: "Mari Carmen" / y el móvil llama a mi hermana. / Cuando voy a charlar / sobre carnaval, le digo: "Juanelo", / y al decir "Juan Luis" / po me marca el número de mi abuelo. / Un día estando en el fútbol / dijo "¡cabrón!" el que estaba al lao / y al rato llama mi jefe / diciendo: "Quillo, ¿tú me has llamao?". Támpax goyescas (CH: C), 2001.

Lo que se pretende demostrar con estos ejemplos es que, a pesar de que los autores afirmen sobre ellos o sobre otros que los cuplés se crean con un número

de chistes determinado como rasgo de estilo, la verdad es que no existe ninguna regla general y que el número de chistes que aparecen en la copla y su carácter – humorísticos o de humor– depende del tema y de la anécdota que desarrollen, así como de la inspiración concreta del autor en cada cuplé. Para corroborarlo, veamos ejemplos de los tres autores –autor colectivo en el caso de la Chirigota del Perchero– que afirmaban más arriba que incluían dos gracias por cuplé como mínimo:

Funciona el aparato reproductor de cada individuo / igual que el aparato reproductor para ver los vídeos: / lo primero de todo es enchufarlo pa que funcione, / luego se introduce por donde entra y allí se pone / sin forzá el aparato, con tranquilidad y sin empujones. / Una vez seguidas las instrucciones que he dicho antes, / ya puede empezar a reproducir pa atrás y pa adelante; / si es una cinta virgen, la debes tratar con delicadeza, / pero si están usadas, te via da un consejo que te interesa: / en cuantito termines, con un algodón limpia la cabeza. Los que salimos por gusto (CH: C), 2005.

En este cuplé del Canijo hay, afectivamente, más de un chiste, pero más allá de cada uno de ellos, el conjunto funciona precisamente por el carácter absurdo de la comparación de la que se parte; sin ella, no se entendería cada uno de los golpes ni el conjunto de la copla.

Yo pienso que este hombre / no me entiende cuando hablo. / ¿Que qué me va a pasar? / ¿Pero tú no me ves la cara? / Si a mí no me disgusta / que tú te vayas con tus amigos, / sabes que lo importante / es que estés a gusto si estás conmigo. / Pero, si estás conmigo, estás conmigo, / ¿qué es eso de quedar con tus amigos? / ¿Es que no me ves la cara? / Sí que pasa algo. / Yo pienso que este hombre / es que no me entiende cuando le hablo. Semana cultural Versailles-Viña (CLL: C), 2009.

¿Dónde está el chiste en este cuplé de la Chirigota del Perchero? En realidad no hay en él ningún golpe de humor concreto. Se trata de uno de los cuplés más celebrados de esta agrupación, en el que el mecanismo que produce la risa está velado por la propia verosimilitud del discurso, un discurso que ya en sí mismo pone de manifiesto la contradicción que nos hace reír; este cuplé verifica los límites del sentido del humor de quienes lo escuchan, sobre todo de aquellas personas –que posiblemente sean la mayoría– que se identifiquen como sujeto activo o pasivo con el contenido de la copla, y también le hará gracia a aquellas otras que sean capaces de reconocer el juego formal de la estructura simétrica de la primera y la segunda parte del cuplé, que es el que verdaderamente da sentido irónico a lo que se dice.

Hay muchas formas de afrontar un cuplé; no siempre hay que tener un chiste, si tienes un chiste, mejor, pero hay veces que en el remate, en las palabras cómo las hayas usado, en cómo has dicho la cosa está la gracia y no exactamente en el chiste. (José Manuel Gómez, 2006; Actas, 2008, audio).

En el siguiente ejemplo, la gracia, con un propósito subversivo, reside en el planteamiento de una cuestión final más importante que la que aparece en el desarrollo del cuplé de Enrique Goberna, así como en la sustitución degradante del Espíritu Santo por un palomo. Es decir, los versos finales, en pareado y en un golpe único, son los que muestran el absurdo de todo lo anteriormente dicho.

En el libro que publicó / nuestro Papa por Navidad, / quizá el vino, quizá la edad, / pero ha dicho cosas curiosas; / le dio por desmitificar / ciertos temas, como sabéis, / y parece que al Santo Padre / le ha dado por la mula y el buey. / Él afirma que es inverosímil, / superinverosímil, el acto / que una mula y un buey estuvieran / en el mismo escenario del parto. / Que la Virgen quedó preñá / de un palomo no ha dicho na. La secta de los Enchufatti (CLL: C), 2013.

Al referirnos antes al chiste oral, decíamos que en él se da una manipulación consciente e intencional del lenguaje o de la situación; es cierto que también la manipulación se puede dar en ambos aspectos al mismo tiempo. Muchos cuplés utilizan este procedimiento, aunque no se trate de chistes que podamos encontrar ya fijados previamente en el acervo popular; está muy mal visto en el ambiente del carnaval que se utilicen chistes conocidos en los cuplés. En los siguientes ejemplos encontramos el “absurdo-lógico” al que se refiere Vigara; en el primer caso, está en el uso polisémico de una única palabra cuyo efecto cómico está potenciado por la situación que se nos describe en el desarrollo de la copla tendente a crear ciertas expectativas de acción.

Entro por la puerta el ayuntamiento, / me meto pa dentro / y me cuelo por allí / y, yendo al salón de plenos, / así por las buenas, me saco una piera de hachís. / Saco el papelito / y quemo la piera, / yo me lío el porrito y me lo fumo por la escalera. / Ya estoy más tranquilo / y más relajado, / ahora ya me encuentro / mucho mejor, mucho más contento. / Ya he cumplío mi sueño / que yo tenía desde hace tiempo / porque ya por fin de una vez por todas / me he colocao en el ayuntamiento. Encadenados (CU: C), 1998.

El segundo de ellos se basa en la pronunciación popular de una palabra –que no está en el texto como tal pero puede entenderse como integrante de un término

supuestamente compuesto que sí aparece, “yorkshire”–, que tiene como correlato lógico la producción de otra palabra inexistente dentro del sistema léxico; en este segundo cuplé, la situación real por todos conocida colabora dentro de la ficción con la situación absurda que imagina el personaje que habla.

La cosa está que arde / con tanta tecnología, / que te compras un cacharro / y sale otro nuevo a los dos días. / Compré hace poco la Play Station dos / y a na ha salío la tres casi de rebote; / “yo no soy tonto” dice el Media Mark, / tonto no, carajote. / Mi niña quiere ahora / que le compre un perrito, / pero yo ya no me fío; / le he dicho: “Tú tranquila, / no compre el perro ahora, choche-te, / que te compro el yorkshire⁵⁵ / y a los dos días sale el yorksiete”. Los que no se enteran (CH: C), 2010.

Sin embargo, en algunos cuplés no podemos afirmar que exista una auténtica transgresión lógica. En el siguiente ejemplo, el texto nos da los datos suficientes como para orientar la interpretación en un determinado sentido de una forma que descubrimos engañosa sin que realmente lo sea. Encontramos en él la repetición de una palabra en un contexto verbal que evita cualquier ambigüedad significativa; pero según va avanzando el texto, llegamos a olvidar el dato básico que se nos da en el primer verso y nos reímos al final de la aparición de la homonimia entre verbo y nombre. No hay absurdo, sino un cambio de focalización mediante un giro léxico y semántico inesperado.

El otro día cogí una borrachera escandalosa. / Me metí en el Hipercor / y compré un montón de cosas. / Pensé en hacé una fiesta y invité a mi primo, / luego invité a mi novia y a mi buen amigo. / No vino mi amigo, / no vino mi primo, / no vino mi novia / y na más que vino... / y na más que vino, / na más que vino, / na más que vino. Un peasso coro (CH: C), 1994.

A veces los golpes de humor de los cuplés, sean de la clase que sean, únicamente se entienden teniendo en cuenta el tipo que lleva la agrupación, es decir, el personaje enunciador; la manipulación del lenguaje en el siguiente ejemplo solo adquiere valor humorístico partiendo de que es un homosexual el que habla. En este caso nos encontramos con un cuplé estructurado en dos chistes:

55 Similitud de pronunciación entre el final de la palabra [yórkšair] y “seis” dicho a la manera gaditana [sái].

Mi sangre es la mar de rara, / es del cero negativo, / tengo muchos globos⁵⁶ rojos, / pero pocos lococitos⁵⁷. / Lo voy a explicar más fácil, / a ver si no me confundo: / yo no puedo darle a nadie, / pero a mí me puede dar to el mundo. / Fui a hacerme unos análisis / y pasé un rato que fue un coñazo, / me tocó un ATS / que me dio quince o veinte pinchazos; / me dijo que a mí sacarme / la sangre es un problema... / Po ere el único en el mundo / que no es capaz de verme la vena⁵⁸. Los que cosen pa la calle (CH: C), 2006.

Este cuplé puede considerarse socialmente –o “políticamente”– incorrecto por referirse a una determinada orientación sexual, como ocurría con el que más arriba hacía alusión humorística a la ceguera de Stevie Wonder y con tantos otros que podemos encontrar en el carnaval sobre razas, religiones, géneros, opciones políticas, etc. Ese es un problema que frecuentemente se plantean los autores y que en ocasiones les lleva a evitar tipos –supongamos, por ejemplo, el de machista⁵⁹ que podrían crear la confusión de que el que escribe está diciendo lo que piensa, a pesar de que, como decía Vigara más arriba sobre los chistes, el receptor debería limitarse a suponer que el emisor está de acuerdo solo con decirlo y no necesariamente con lo dicho. Por eso, y aunque en el carnaval todo se ridiculiza, hay temas que son poco tratados; por ejemplo, encontramos muchos tipos y cuplés sobre el papa –todos posteriores al famoso pasodoble de Martínez Ares para *Los miserables* (1993)–, la religión católica e incluso sobre Dios y los santos, pero no todos los autores se atreven a escribirlos sobre la religiosidad local –Cádiz es una ciudad muy pequeña y todavía se recuerda, entre otras, la polémica que se levantó en 1986 en torno a *Los tontos de capirote*– para evitar posibles consecuencias sociales.

A nuestros cargadores gaditanos / dedico este homenaje como hermano. / No quieren ni riquezas ni dinero / y siempre pa cargar son los primeros. / Defienden el estilo de mi tierra / con ese arte que Cádiz encierra. / Sublime estampa del gaditanismo / es ver al Nazareno cruzando el Palillero. / Son hombres que arriman su hombro, / ¡qué bella semblanza! / Con el dinero que ganarían / haciendo portes pa las mudanzas... El mito de la taberna (CLL: C), 2006.

56 Glóbulos.

57 Leucocitos.

58 La “vena” es el afeminamiento de la gestualidad y el habla de un homosexual masculino; equivale al significado coloquial del término “pluma”.

59 La chirigota *Los Paco-Piedra* (2015) presentaba un tipo de “machista, racista y xenófobo”, según palabras de su autor, Kike Remolino, en una entrevista publicada en el formato digital del diario *La Voz* (31-1-2015), tipo que no resultaba fácil de admitir.

No todo el mundo es capaz de entender y suscribir el acuerdo carnavalesco según el cual todo puede ponerse en cuestión y que el carnaval tiene la risa como arma principal. La risa en sí misma ya es irreverente, transgresora, pero también nos protege de la vulnerabilidad de los sentimientos, por eso muchas veces es cruel. Lo cómico es insensible, de ahí la existencia de la sátira.

Es sin duda en la sátira donde aparece con mayor nitidez el doble efecto del ingenio: devaluar la realidad y fortalecer el yo. Es un juego cruel, que evita, sin embargo, la acción violenta. La sátira, la burla, el ingenio verbal son eficaces armas de una agresividad intelectualizada. [...] Utiliza la devaluación, incluso como táctica defensiva, riéndose de los propios defectos, antes de que lo haga el contrario. (Marina, 1995: 97-98).

Así, los carnavaleseros gaditanos como ya hemos visto en varios ejemplos anteriores, no tienen reparo en reírse de sus supuestos defectos propios. Veamos un caso más:

En una información que vimos en el Diario, / se demuestra sin duda que el gaditano es muy solidario. / Somos la capital a nivel mundial donde hay más donantes; / por lo visto damos mucho riñones pa los trasplantes. / Y dicen los doctores que los riñones de un gaditano / siempre son los mejores del mundo entero pa trasplantarlos / porque nuestros riñones están como nuevos de no doblarlos. De plaza en plaza (CH: C), 1997.

Que haya cuplés de este tipo, en los que el objeto de la risa son los propios enunciadores, permite ejercer la sátira sin ninguna compasión sobre los demás:

Se ha comprado un Brain Training / nuestra infanta Elena / porque tiene la autoestima / más mala que buena. / La pobre está obsesionada / con su cociente intelectual / porque en ambientes aristocráticos / le dicen la Forrest Gump. Hace sudokus, / sopas de letras / y el puzle de seis piezas ya lo va a acabar. / Tú poquito a poco / haznos ver your mind, / tú no te preocupes, no le hagas caso a tu mala fama, / no le des más vueltas, que todos vemos que tú te afanas⁶⁰. Selección Bielorrusa de Gimnasia (CLL: C), 2007.

El arma de una agresividad intelectualizada –en palabras de José Antonio Marina– que supone la sátira contenida en una copla es bien conocida y calibrada en el mundo del carnaval, hasta el punto de que puede servir como auténtica amenaza

60 Palabra con doble sentido que también hace referencia a Afanas, que es la Asociación de Ayuda a minusválidos psíquicos de Cádiz y su Provincia.

decirle a alguien que se le va a hacer un cuplé. Podemos dejar aquí constancia de este hecho en el siguiente ejemplo:

Los pisbu [pitbull] terrier son bonitos, / los pisbu terrier son preciosos, / pero son pisbu y, como pisbu, / son bastante peligrosos. / Pero en verdad no son los pisbu, / los peligrosos son los dueños; / yo tengo un pisbu, pisbu terrier, / y hace lo que yo le enseño. / Mi suegra, que es igual que un tráiler / y tiene to la cara y anda igual / y habla igual como un rottweiler, / le dio un bo-cao a mi pisbu por la espalda / y mi pisbu de respuesta, / como yo le enseño, se calló y haciendo ahín se dio la vuelta, / cogió un papel, le escribió un cuplé y la dejó muerta⁶¹. Flamenkito apaleao (CH: C), 2000.

El autor de este cuplé, Juan Carlos Aragón, repitió la idea en el Carnaval del año siguiente, en este caso no en un cuplé sino en una cuarteta de popurrí en el que una banda callejera cuenta sus enfrentamientos con otras bandas:

Al final cogimo a Jones, / Frank Jones, / el jefe de la banda / de los Botellones. / Frank Jones, / que significa tradució / Paco Jones / y pa cojones los míos, ¡qué! / Y el Carmelo va y le dice a Paco Jones, / tú ya sabes cómo es: / “O me dices quién ha hecho lo del Boja / o te vamo a hacé un cuplé”. / Y sin cojones Paco Jones por cojones / señaló al almarcenero⁶² ¡eh! / Pa cojones los cojones del Carmelo, / ¡no tiene mardá el Carmelo! Los Panteras (CH: Pop.), 2001.

Hemos visto que el cuplé puede estructurarse en torno a varios golpes de humor o desarrollarse buscando un único chiste, una sola sorpresa final, utilizando para ello diversos procedimientos, todos ellos referidos a la situación que se plantea o al uso del lenguaje. El cuplé debe provocar la risa, pero a veces la sorpresa final lo es precisamente por no ser humorística. En el siguiente ejemplo podemos observar que hay un chiste en medio de la copla, que aparece subrayado en el texto –no se trata, por tanto, de un caso de cuplé totalmente serio como el que hemos visto antes de *Los mandingos*–, pero el golpe final es una seria denuncia, más efectiva porque rompe con la clave esperada como cierre de este tipo de coplas.


¡Cómo se ha portao el gobierno / en la campaña contra el tabaco! / Los cartelitos en los paquetes han formao el taco. / Pa completar la campaña solo

61 Expresión que significa “la dejó asombrada”, pero que en el contexto colabora aumentando los efectos agresivos del cuplé que escribe el perro mediante la evocación de su significado básico.

62 “Almacén”, almacén, es una tienda de alimentación y el “almarcenero” es quien la regenta.

*le queda / poné un carté en el faldón del paso la Cigarrera*⁶³. / Aznar, tú va conseguir, sus cohone ahí, / que el tabaco ya no mate a más nadie en España entera / (¡Control, control, control, control, control!), / pero va a matar de hambre a los que despiden en Tabacalera. Lo que diga mi mujer (CH: C), 2004.

Los procedimientos que se utilizan para conseguir la sorpresa en los cuplés son innumerables y, antes de pasar a considerar otros aspectos, debemos referirnos a uno relativamente usual de carácter estructural y temático que consiste en aprovechar el hecho de que los cuplés se cantan, no de uno en uno, sino en tandas como mínimo de dos para continuar tratando de alguna manera en el siguiente la historia que se cuenta en el primero de ellos. Son los conocidos como “cuplés de primera y segunda parte”. En ellos, unas veces el segundo contesta o contradice lo que se ha dicho en el primero; otras, se aprovecha el primer cuplé para la sorpresa final del segundo y, en ocasiones, se trata tan solo de incluir en el segundo una referencia al primero como un chiste más. En las siguientes parejas de cuplés podemos observar estas tres posibilidades.

En el primer cuplé, de un desarrollo vocal complejísimo, se parodia una actividad veraniega cotidiana en la playa de la Caleta: muchas personas, mujeres la mayoría, forman amplios círculos con sus sillas sobre todo a la caída de la tarde, cuando la playa empieza a despejarse de bañistas, para jugar al bingo mientras siguen atendiendo a sus hijos. En la copla se reproduce un buen número de las frases habituales que acompañan al juego. Al final se alude a uno de los asuntos más cantados aquel Carnaval, la crisis de las vacas locas, y se utiliza la intertextualidad, también musical, incluyendo en el cierre el final de un pasodoble muy popular de Paco Alba, de *Corrusquillos gaditanos* (1963), cuya letra hemos incluido en el capítulo dedicado a los pasodobles (5.2.3.), donde se cambian “las mojarritas” por “las vacas locas”. En el segundo cuplé, las mujeres que juegan al bingo responden ofendidas a la primera copla (Sonido  13).

Amo a darle a la partía. / ¡El 40! ¡Uy, la mía! / Anda, chocho, cómo empiezas. / El 14. El que pee y tose. / El 79. El muerto. El 12. / ¡Mariiii!, ¿te quieres salir de las piedras? / 22. Los dos patitos. / El 5. El rabo del cochino. / El 80, el 34.

63 Real, Ilustre y Venerable Cofradía de Penitencia de Nuestro Padre Jesús de la Salud, María Santísima de la Esperanza y Nuestra Señora del Amor Hermoso es el nombre completo de la conocida popularmente como Cofradía de las Cigarreras, llamada así por la cercanía de la sede de la hermandad con la antigua fábrica de tabacos de Cádiz, hoy Palacio de Congresos.

/ ¡Ay carajo con la sombrilla! / ¡Omá, joé, ¿otra vez tortilla? / ¡Niño, que me está estresando! / 24, el sai. [6] / ¡Cuarta! 69. Pa mi coño. / ¡Línea! El 9, el 25, / 17. A tres. / El 10, el 90. A dos. / ¡Más despacio, hijaputa! / El 1. A una. El 20... ¡Bingooo! / El problema de la carne en mi Cai sí se nota / porque en la Caleta... / ahí viven como reinas / las vacas locas. (Estribillo).

Somos quince amas de casa / y la verdad no tuvo gracia / lo que ha dicho la comparsa: / critica, estafalaria... / ¡no somos tan ordinarias! / ¡Mariiii, te via pegá una patá en el coño que va a llegá a las barcas! / Nos gusta la lotería / veinticuatro horas al día / ¡Mariiii, salte ya pa fuera que son las ocho! / Así que menos risitas, / ¡vacas locas, ni mijita! / ¡Mariiii...! ¡Quieres dejar ya a la niña, chocho! / Estamos muy afectadas / y es que ha sido una putada / la letra del cuplecito; / nos ha hecho mucho daño, / no tenemos ni apetito. / Esta es nuestra venganza, / ¿dónde está el Martínez Lares⁶⁴? / Toma ya por culo, / que las bolichas⁶⁵ las da tu mare. (Estribillo)

La niña de mis ojos (CP: C), 2001.

Veamos en los cuplés de una agrupación callejera la segunda posibilidad a la que aludíamos, en la que el segundo cuplé, aprovecha el contenido del primero para su golpe humorístico final.

El cero sesenta y uno / es un servicio muy esperado, muy oportuno; / con su flota de ambulancias, / te llevan con elegancia, / su peazo licotero⁶⁶ / que te traslada al hospital la jartá ligero. / Mi vecino Gumersindo / llamó una noche porque no podía cagar. / En pleno vuelo le pusieron un enema / y, con las aspas, llegó la mierda hasta Grazalema⁶⁷.

Yo conozco a un chavalote / que en cuanto huele los papelillos⁶⁸, se pega el bote. / No soporta las comparsas, / ni los coros en la plaza, / los cuartetos, la erizada. / Se va de camping, / del Carnaval no le gusta nada; / a él le encanta Grazalema, / el aire limpio, la paz, la tranquilidad. / Antes de ayer vino pa Cai como un torpedo / buscando al nota que se jiñó desde el licotero.

Ketoma (CLL: C), 1996. (Acedo Moreno, 2014).

64 Martínez Ares, no "Lares", es el autor de esta comparsa.

65 Bolas del juego del bingo.

66 Helicóptero.

67 Grazalema, centro de la comarca de la Sierra de Cádiz, se encuentra a 140 km de la capital.

68 El confeti, en este caso como símbolo del Carnaval.

El tercero de los ejemplos se inicia con una crítica al comportamiento de la pregonera del Carnaval de aquel año, Niña Pastori, que pasa de la ironía a la acusación “velada” – “puede ser seguramente que a lo mejor”– de que su único interés es el dinero. En el cuplé de segunda parte, se hace referencia al tipo de la chirigota –fetos ya muy desarrollados, pero todavía dentro de la placenta– en relación con el uso del teléfono móvil, pero uno de los chistes es una alusión al cuplé anterior.

El concurso se acaba y siento de veras / lo poco que hemos visto a la pregonera. / Desde preliminar la han estao llamando, / pero es que la mujer vive en San Fernando⁶⁹. / Puede que tos los días tenga un contrato, / puede que no haya dado con el teatro. / Puede ser seguramente que a lo mejor la Niña Pastori / es nuestra pregonera por la pastori, / por la pastori, por la pastori.

Vamos a abrir el twitter y también el whatsapp / pa ver los comentarios si tienen guasa: / “El tipo es actual y está conseguido”. / “Tiene la picha así por la ola de frío”. / Acaba de llegarme un mensaje al móvil: / “Gordo⁷⁰, cabrón, arroba, Niña Pastori”. / No me extraña que se metan con el Seíto o con el Benítez⁷¹, / a mí lo que me extraña es que estoy en un chocho / y funciona el whatsapp y funciona el twitter.

Mejor no salgo (CH: C), 2012.

En estos ejemplos que acabamos de ver, los cuplés se cantan seguidos, pero se dan casos en el COAC de cuplés de primera y segunda parte que aluden a otros cantados en otras sesiones del concurso, propios o ajenos; se trata siempre de aprovechar coplas que han tenido muy buena acogida por parte del público y, por tanto, los autores tienen la seguridad de que los receptores conocen la referencia. Aunque no es muy frecuente, incluso puede ocurrir que la segunda parte de una historia contenida en un cuplé se cante en el teatro Falla en la siguiente edición del concurso, un año después. Eso ocurrió con los cuplés que veremos a continuación, el primero de los cuales es uno de los más conocidos y celebrados de la historia del carnaval, fama que aprovechó la misma agrupación para crear el segundo cuplé:

En donde yo mejor me lo pasé / fue cuando estuve en el vientrecito de mi omaíta; / allí estaba tranquilo, / también mu calentito... / lo malo es cuando

69 San Fernando está a unos 10 km de Cádiz.

70 El “gordo” es Antonio Pedro Serrano el Canijo, autor de la chirigota.

71 Seíto y Benítez son dos componentes de la chirigota.

abría su boquetito. / Una mañana se coló un chaval / mu largo y con la cara colorá; / entrando y saliendo se llevó / un buen ratito ese gachó, / ¡la confianza que el tío cogió! / Al cabo de los días volvió el chaval al agujero, / tendría que estar lloviendo porque traía un chubasquero; / estuvo otro ratito / por allí husmeando / con las vena en el cuello, seguramente estaba cantando. / Sa creío el gachón que el boquete es suyo. / Po así estuvo nueve meses, / joe que joe el tío capullo. Los Juancojones (CH: C), 1998.

Salí ya de la barriga / y toda mi vida llevo / loquito por encontrar / al tío del chubasquero / que durante nueve meses / me la dio a mí mortal. / Juré que me vengaría, / si por suerte algún día / me lo encuentro cara a cara; / voy a dársela de muerte / por to los cardenales que el tío capullo / me hizo en la frente. / Y el otro día en mi casa / fui a entrar en el cuarto baño / y a mi padre lo sorprendí / en la ducha y al ver lo que le colgaba / encontré por fin a quién yo buscaba. / Me fui pa darle una piña / y usted no querrá creerlo: / no se la dí, lo perdoné / porque el pobre está que da pena verlo. Los profesionales (CH: C), 1999.

Observar las distintas clases de cuplé que encontramos en el carnaval no parece conducirnos, sin embargo, a la posibilidad de una clasificación consistente de este tipo de copla. Cuplés más o menos largos, con uno o varios golpes de humor, con chistes humorísticos o con pamplinas, que se focalicen en el propio enunciador o en los otros, que estén basados en la situación que se plantea o en el uso del lenguaje, los encontramos en todas las modalidades y, aunque algunos de estos aspectos sean característicos en los repertorios de ciertos autores e incluso puedan ser reconocidos como rasgos de estilo por el público más informado, todos los autores, tanto los individuales como los colectivos, recurren a cualquier procedimiento que les permita provocar la sorpresa y, por ello, buscan siempre la fórmula más original o alguna ya utilizada, pero inesperada en un contexto dado.

Podríamos suponer que un tipo de copla que cantan todas las modalidades del carnaval presenta en cada una sus propias peculiaridades, pero no es así; hay cuplés de cuarteto que podrían aparecer en el repertorio de un coro y los que cantan las comparsas también podrían ser interpretados por chirigotas; recordemos, además, que no es inusual que autores de cuartetos o de chirigotas, a los que se les supone un mejor manejo del humor, hagan cuplés para las otras modalidades. El Gómez, desde su experiencia, viene a confirmar estas mismas conclusiones basadas en la observación:

Sabéis que hay distintas modalidades: está el cuplé de coro, está el cuplé de comparsa, está el cuplé de chirigota, está el cuplé de cuarteto... Para mí no hay más que dos modalidades: cuplé malo o cuplé bueno, sea de lo que sea; cada uno tendrá su forma y se adaptará mejor a la música o a lo que quieres decir. [...] En Cádiz hay gente que sabe escribir y hay gente que tiene gracia, pero no siempre coinciden. [...] El cuplé bueno es el que la gente no termina aplaudiendo, sino riéndose. Cuando un cuplé te lo aplauden, dices... malo; porque en eso no hay término medio: o te ríes o no te ríes. (José Manuel Gómez, 2006; Actas, 2008, audio).

La risa es ostensible. Hay emociones que no tienen una manifestación tan evidente y no se sabe con seguridad si han conseguido transmitirse al receptor o no, pero con aquellas que provocan risa el resultado de la comunicación se conoce al instante; por eso, cuando se pretende hacer reír y no se consigue, el fracaso es manifiesto. Independientemente del grado de calidad del cuplé, la predisposición del público para la risa también es un factor determinante de ese éxito o fracaso: durante la actuación de una chirigota o de un cuarteto, el público tiene ante sí un tipo basado en la comicidad y, además, ha tenido la oportunidad de reírse en anteriores piezas del repertorio, por lo tanto está mejor preparado, más "caliente", para reírse en los cuplés. En cambio, en este sentido, coros y comparsas encuentran mayores dificultades para provocar la risa porque tienen que hacer reír a pesar de que el contexto del tipo y el resto de las letras vayan en contra de la risa, sobre todo las comparsas, que basan su repertorio en el sentimiento y su finalidad es conseguir provocar otro tipo de emociones no risibles.

A lo mejor una comparsa hace la presentación, luego dos pasodobles, que uno se tira al cuello del gobierno y el otro habla de la abuelita del 5º, y luego de repente tiene que hacer reír. Eso es muy complicado. (Manuel J. Morera, en entrevista privada, julio 2014).

Eso es algo que tengo que mejorar bastante, el tema de los cuplés. Lo que pasa también es que, cuando vas a ver una chirigota, el público está más predispuesto a reírse y yo estoy convencido de que cuplés que llevan algunas comparsas, si los lleva una chirigota, la gente se ríe más. También es que te cuesta más trabajo ver a un tío muy bien vestido, muy arreglado, que te está contando un chiste y, como que no te cuadra, dices tú: ¿cómo me voy a reír viendo cómo va vestido? Es que es algo que choca. [...] En la comparsa hay mucho miedo a que tú estés haciendo el payaso, termine el cuplé y no se haya reído nadie. Y claro es que eso les pasa a las chirigotas también. Yo mismo,

cuando hago un cuplé, no se lo canto a la comparsa, el primero que tiene miedo soy yo al hacerlo; yo hago el cuplé, se lo doy escrito y leedlo vosotros, pero yo no os lo canto, porque me da mucho miedo cantar el cuplé y que no se rían. Si yo no los hago reír, es muy difícil que luego ellos hagan reír. [...] *Gaditanos* creo que es una comparsa que tiene cuplés buenos, de hecho en el Falla hicieron reír algunos, pero en los últimos años cuesta trabajo porque, incluso con chirigotas muy punteras, pasa la actuación y no se ha reído nadie en el cuplé. El público es muy exigente, pero para eso está. (Luis M. Rivero, en entrevista privada, julio 2008).

Tomemos como ejemplo la comparsa de la que habla Luis Rivero, *Gaditanos* (2004); el tipo era el de soldados romanos, con corazas y yelmos emplumados. Es verdaderamente difícil referir ocho cuplés a un tipo así y, como siempre priman los temas de actualidad, en el repertorio de aquel año encontramos la siguiente secuencia de cuplé –con varios chistes– y estribillo cantada por quince gaditanos de la época romana:

Jose, ya es hora que se lo digamos / que hasta los niños ya saben quién son los Reyes Magos, / que cuando voy por ello a la escuela, / los compañeros siempre les dicen: "Ahí está tu abuela". / "Rocío, no es el momento de que los cojas y se lo digas, / pero si en verdad lo pienso, vamo a forrarnos con la exclusiva". / Pasando de su marío, corrió a decírselo sin temores, / porque pa las decisiones ahí está Rocío con dos tetones. / Los dos chiquillos alucinaban: / que la Jurado no sea su madre no lo esperaban, / que Ortega Cano no era su padre los niños ya se lo imaginaban. *Gaditanos* (CP: C), 2004.

Firmeza en la defensa del imperio, / que se fragüe en el recuerdo una leyenda que no acabe. / Que todos los caminos van a Roma / lo dijo quien no vio jamás los mares; / si no hay camino en el mar / que no se venga a parar / hasta la orilla de Gades. *Gaditanos* (CP: Est.), 2004.

"Muchas comparsas mantienen que un mal cuplé de comparsa lo arregla un buen estribillo. Yo no creo eso, pero sí es cierto que pasa en algunos casos", añadía Luis Rivero. También es verdad que los estribillos de las comparsas son momentos de lucimiento de voces y las agrupaciones dan la impresión a veces de desear que se termine el cuplé cuanto antes para llegar al estribillo. Algo parecido ocurre con los coros. Por eso, es frecuente que los estribillos de coros y comparsas sean largos y en muchas ocasiones ni siquiera ofrezcan la posibilidad de que el público coree alguna de sus partes, como ocurre en el estribillo que acabamos de ver. El siguiente

ejemplo es un cuplé de coro, en el que los bajos y las características de su canto son el centro de la burla contenida en la copla, cuplé que tiene prácticamente la misma extensión que su estribillo correspondiente:

Los bajos⁷²... de coro... / cantamos... este tono..., / sonamos... cantando... / igual que... orutando⁷³... / Y mira que es bonito cantar con gusto. / Nosotros... venga orutos... / Y qué poquitas letras se aprenden ellos: / "Cádiz"... "febrero"... / Y si en cuatro mese / eso es lo que habéis aprendío lo bajos, / po por nuestra parte / ya podéis irse al mismo carajo. / Vale... Tus muertos... La calle del arte (CO a pie: C), 2008.

La gente a mí me pregunta / que por qué saco un coro a pie / y fue porque un día pensando / dije, Dios mío, pa andar por Cádiz con la batea, / con lo difícil que con la gente se callejea / y encima con el tractor tirando, / con tanto humo contaminando, / po pa eso, / po pa eso, / pa eso me voy andando / pa eso me voy andando. La calle del arte (CO a pie: Est.), 2008.

Pero antes de continuar tratando sobre los estribillos –asunto al que nos referiremos en el siguiente apartado–, retomemos la idea de la posible tipología de cuplés que veníamos analizando, aunque los criterios revisados hasta aquí nos la muestren como fallida. Si bien no perdemos de vista la observación del Gómez en cuanto a que solo hay cuplés buenos y cuplés malos, tampoco podemos dejar aparte la opinión de la mayoría de los autores según la cual los cuplés entre los que sí se encuentran diferencias manifiestas son los cuplés del concurso y los de las agrupaciones ilegales.

P: ¿Se escribe de manera distinta para la calle que para el teatro?

Sin duda, son códigos distintos. Muchos cuplés del teatro se los cantas al público de las ilegales y dirían, bueno, está gracioso, pero no es lo que uno busca aquí. Se da el caso incluso de que hay cuplés impresionantes en la calle que en el teatro no funcionarían. Pongo el ejemplo del cuplé de la Chirigota del Perchero, que a mí me parece una obra maestra de la sofisticación irónica, "Yo creo que este hombre no me entiende cuando hablo⁷⁴..."; eso en el teatro se come un gran mojón porque son códigos muy distintos. (Miguel Ángel García Argüez, en entrevista privada, julio 2014).

72 Las frases terminadas en puntos suspensivos están cantadas solo por la cuerda de bajos y a ellas se van sumando con comentarios el resto de las voces.

73 Eructando.

74 Este cuplé puede verse en páginas anteriores.

Los códigos distintos a los que alude nuestro informante vienen determinados principalmente por el momento de la transmisión y nos referiremos a ellos en el capítulo correspondiente; pero ahora tendremos en cuenta dos de las ideas que circulan en el mundo del carnaval sobre las diferencias entre los cuplés de las agrupaciones ilegales y los de las oficiales, que tienen que ver también con esa distinción de códigos que menciona García Argüez.

La primera idea se refiere a que en la calle se da un humor más “inteligente” que en el teatro; se puede decir lo mismo en un escenario y en el otro pero, mientras que en la calle se exige mayor esfuerzo intelectual al receptor, en el teatro el humor de la copla tiene que ser más directo y contener mayor número de claves o más evidentes que colaboren en la comprensión del chiste por parte del público.

[...] Si la condición para que se produzca el efecto cómico es que el destinatario sea capaz de realizar una descodificación previa del mensaje, marcado con unos procedimientos especiales, entonces hay que estudiarlo como un código cuya lectura se produce en dos momentos:

- 1) El reconocimiento del efecto cómico a través de ciertas operaciones mentales individuales.
- 2) Una posterior contextualización social, al tiempo que se completa su función.

Ambos estadios del proceso de recepción del cómico son independientes de que éste responda a una memoria colectiva, como el carnavalesco, o a un efecto de situación. (Hernández González 1999: 223-224).

Según esta teoría, que atiende a la recepción, la diferencia entre un humor más o menos inteligente se centraría, sobre todo, en la mayor o menor dificultad de las operaciones mentales del primer momento y del paso que conduce al segundo momento del proceso. Claro que, cuanto más elevado sea el nivel de esa dificultad, mayor es el grado de satisfacción que se obtiene cuando se supera el reto.

Puede considerarse el humor del concurso, generalmente pero con muy destacadas excepciones, como un humor más fácil, más “televisivo”, con temas y formas con los que se pueda sentir identificado un público mayoritario, acrítico y eminentemente consumidor, con lugares comunes y tópicos que aparentan no-

vedad y transgresión, pero que a veces dejan entrever prejuicios y solo buscan la eficacia.

El formato del concurso tal y como está ahora estructurado condiciona todo el repertorio que se canta, no sólo los temas, sino incluso la forma; por ejemplo, hay cuplés cortitos en los que tú le sacas un chistecito a un tema, pero si llegas al Falla y te dicen que tienes que cantar dos cuplés, como tú hagas dos cuplés cortitos, la gente no se entera, le sabe a poco, por eso han ido surgiendo esos macrocuplés recargados de chistes, que tienen que llevar un chiste en medio, otro al principio y otro al final. Así que nos lo estamos poniendo cada vez más difícil, porque hay temas que sí, que dan para sacarle dos, tres o cinco chistes, o un pasodoble, o un popurrí, pero si hay que estar rellenando para alargarlo..., los chistes largos se pierden. (José Manuel Gómez, 2006; Actas, 2008, audio).

Veamos, como contraste, un cuplé de agrupación ilegal que sería difícilmente valorado en el concurso; se trata de una copla muy breve, cantada en el contexto histórico de la campaña del referéndum sobre la Constitución europea, en la que cuando parece que se confiesa una toma de posición política, se produce un cambio drástico en la focalización de la situación sobre la que se habla:

Europa tiene constitución / y en referéndum van a pedirnos nuestra opinión. / Ahí va la mía: es un mojón / y que se entere to el mundo que via votar que no. / Hací el favor no meterme / ya más temario en la oposición. Las maniquiles del Palacio de la Moda (CLL: C), 2005.

Recordemos, además, que en la calle los cuplés se cantan en tandas de varios en- garzados y, dada la brevedad habitual de estas coplas, se exige al oyente una gran agilidad intelectual para comprender y apreciar todos los detalles de cada cuplé sin dejar de prestar atención al siguiente. Para comprenderlo mejor, supongamos incluidos en una tanda de cuatro los dos cuplés que mostramos a continuación. En el primero de ellos, que al final se refiere a problemas sexuales de pareja, aparecen múltiples alusiones al rol femenino –y a la visión masculina de ese rol–, cada una de las cuales podría dar lugar a un cuplé distinto. El segundo habla del riesgo continuo de despido que sufren los trabajadores durante la crisis económica y en él se acude como ejemplo a la escala social y laboral más baja que se podría considerar.

Mi mujer mientras hace el café / siempre pone una lavadora; / hace cinco o seis cosa a la vez: / mientras limpia el bidé, / hace bechamel con la batidora, /

quita la plancha, fríe tomate / y al mismo tiempo viste a los niños y hace pilates, / y aunque en la cama le pone ganas, / está pensando qué va a poné de comé mañana. La GIA (Guatifó Intelligence Agency) (CLL: C), 2009.

Sube el paro una barbaridad / de esta crisis nadie se salva, / del trabajo te pueden echar / y al final te darán / de liquidación la patá en la espalda. / El otro día llegó un rumano; / mientras tocaba su acordeón / me dijo el fulano: / “Está la cosa tan chungaleta, / que he despedido al que me tocaba la pandereta”. La GIA (Guatifó Intelligence Agency) (CLL: C), 2009.

La segunda idea en cuanto a la distinción entre cuplés oficiales y callejeros es que en la calle abundan más los borderíos y los bastinazos que en el teatro. Es verdad que, cada vez más, en el concurso tienden a evitarse los términos malsonantes, aunque a veces simplemente se disimulan con un eufemismo que tampoco está comúnmente aceptado; valga como ejemplo la costumbre de Juan Carlos Aragón de hacer cada año, tanto en sus chirigotas como en sus comparsas, un cuplé en el que habla de su “nabo”. En cuanto a los bastinazos, para darnos cuenta de que en el teatro se dan tanto como en la calle, podemos revisar algunos de los cuplés de agrupaciones oficiales que venimos incluyendo en este capítulo, como el de la comparación entre el vídeo y el (los) aparato reproductor humano (*Los que salimos por gusto*, 2005), o los de la Chirigota del Love de primera y segunda parte (*Los Juancojones*, 1998 y *Los pofesionales*, 1999). En cualquier caso, el Carnaval como fiesta de la libertad permite también un uso catártico de un lenguaje y de unas ideas que no admitiríamos en la vida cotidiana; es un ítem del acuerdo carnavalesco que, sin embargo, intenta suavizarse en el carnaval mediático del concurso, que además tiene como objetivo ganar una competición. Este asunto aparece tratado con ironía en el carnaval ilegal.

Nunca he sido partidario / de las groserías, / ni de meté en los cupleses / tantas picardías, / prefiero el doble sentido, / la hiperbolé o el hiperbatón; / no veo que pa hacé una gracia / haya que meté un mojón. / Soy un poeta / y en mis cuartetos / procuro no meter ninguna zafiedad. / Me gusta el lenguaje / culto y refinado, / aunque no por ello quiera decir que jamás lo haría / el meté una polla, pero eso sí, que esté bien metía. Selección Bielorrusa de Gimnasia (CLL: C), 2007.

De la misma forma que existe una cierta autocensura a la hora de tratar algunos temas, también la hay para incluir bastinazos y borderíos en los cuplés en las dos variantes del carnaval, incluso en el ilegal.

P. ¿Pero tenéis previsto que haya una dosis de sexo, otra de crítica...?

Alejandro: Lo único que nos limitamos son los cuplés subidos de tono, cuando tenemos dos o tres, decimos ya está bien, que vamos muy satirones.

[...]

Raúl: Pero todos los años llevamos un cuplé así con esbozo de borderío.

Alejandro: Nosotros preferimos no decirlo.

Javier: Eso te da pie a soltar alguno alguna vez y entonces es de carcajada, porque te acostumbras los veinte primeros minutos a que todo es muy fino y de pronto...

Alejandro: Y si decimos un bastinazo, un borderío, lo ponemos en boca de otro, no diciéndolo nosotros. Nos cuidamos y hemos tenido grandes discusiones sobre ese tema, sobre todo los primeros años. A nosotros no nos gusta llevar borderíos, pero nos encanta escucharlos.

(Componentes de la Chirigota del Perchero, en entrevista privada, julio 2007).

Llevábamos un cuplé muy borde y teníamos la duda de si cantarlo o no y se ha cantado siempre, porque si nos hemos reído cantándolo, es que tiene que ser gracioso; el público que no lo acepta bien es que no conoce el carnaval de Cádiz. Si cantas un borderío sin gracia te ponen mala cara, pero el mayor borderío en la calle, si tiene gracia, no solo se te perdona, sino que se te ríe [...] porque más importante que lo que se dice es cómo se dice. Pero esas letras no serían factibles para el concurso porque tú mismo te censurarías, pero la calle te das más margen. (Isi y Jose de *Los buscapiso. Solo callejeras* nº 2, 26-5-2009).

Como más adelante trataremos los recursos y procedimientos más utilizados en las coplas de carnaval y entre ellos se encuentran estos a los que ahora nos estamos refiriendo, cerraremos aquí el asunto con un ejemplo de bastinazo ilegal.

Conocí una viuda ya cincuentona y to poderosa / que solo estuvo con su difunto, mira qué cosa. / Le hablé de la nobleza que yo tenía en mis intenciones, / que era tirármela en casi todas las posiciones. / Me dijo: "Nunca me lo han comío", / y yo le dije: "Po aquí está el tío", / y se me puso pa que le hiciera la cochinilla. / Y cuando yo le hice ahín, dldldldlhí, / el papo hizo pomporrompompero / y un tsunami de flujo a mí me empotró contra el cabecero.
El infierno de Cádiz (CLL: C), 2011.

5.2.5. Los estribillos

En cuanto al estribillo, hay que decir en primer lugar que, si bien no es una pieza aislada en la interpretación porque se canta generalmente después de cada cuplé, no se relaciona con el contenido de los cuplés sino con el tipo que lleve la agrupación, por ese motivo tiene total autonomía y valor en sí mismo. El estribillo está asociado al cuplé desde sus orígenes no carnalescos; de los ochenta y seis cuplés que incluye Salaün (1990) en su estudio, entre los ejemplos y la sección antológica, son escasísimos los que no presentan “refrán” o estribillo; por tanto, su presencia parece constituir una norma de género que se asumió también en el carnaval, aunque, como en toda norma, se pueden apreciar también excepciones.

Hasta antes de la Guerra, todavía quedaba mucha flexibilidad. No digamos en el XIX, en donde las comparsas pusieron letras y en libertad usaron para ello (junto al tango) canciones con ritmos distintos de la época. Todo valía: el vals, la guaracha, la mazurka, las danzas, la polka, el cake-walk, la habanera, el chotis... en algunas se empezó a usar el estribillo, por ejemplo en las habaneras.

Rodríguez⁷⁵ lo usó algunas veces (“Los abanicos”, “Los lilas”...), otras, no. Y el resto de autores, igual, fueron escogiendo en libertad y rematando con un estribillo estas breves coplas, de ritmos desiguales, que el tiempo decidió llamar al conjunto de todas ellas “cuplés” y la era democrática obligó a que se rematara con el estribillo, entre cientos de imposiciones más. (Javier Osuna, en mensaje privado, diciembre 2014).

Las excepciones a la aparición del estribillo, como vemos, se han dado a lo largo de la historia del carnaval, hasta llegar a la época actual, cuando solo podemos observar la ausencia de estribillo de manera esporádica en unas pocas agrupaciones callejeras, que a veces los utilizan únicamente como cierre de algunas de sus tandas de cuplés. Los reglamentos del COAC, en cambio, señalan la obligación de incluir estribillo tras cada cuplé en todas las modalidades.

El estribillo es como un slogan publicitario. No importa que sea gracioso u ocurrente (a la segunda vez de escucharlo ya no te va a hacer tanta gracia). Lo importante es que sea pegadizo. “Busque, compare y si encuentra algo mejor

75 Se refiere a Antonio Rodríguez el Tío de la Tiza, del que Osuna es biógrafo.

cómprelo⁷⁶". No es ingenioso, pero se queda y se retiene en la mente. Si es interactivo con el público, mejor. (Antonio P. Serrano en mensaje privado, junio 2007).

La aspiración de los autores de cualquier modalidad de agrupación es que el estribillo llegue a ser coreado por el público y, si es posible, recordado después del Carnaval. Seguramente uno de los más conocidos de toda la historia del carnaval –al menos de la historia reciente– es el siguiente, relativo a un tipo de hippies:

Come on, baby, come on, baby, / sexo, droga y rocanrol, / no hagas la guerra y haz el amor. / Y la hierba, y la hierba, / no la pises, fúmla, / y menos trabajo y más carnaval, / ¡y menos trabajo y más carnaval! / Ueeeh. Los yesterday (CH: Est.), 1999.

No es este un estribillo muy breve para ser fácilmente recordado, pero está basado en la repetición y permite un aprendizaje bastante rápido, por tanto invita a ser coreado, sobre todo su verso final. Los estribillos basados en esta idea, con repetición de algunas palabras o frases, son bastante comunes, aunque en algunos lo que corea el público no tiene por qué repetirse, pero ha de ser en estos casos una frase contundente o suficientemente utilizada en el habla cotidiana como para corearse ya la segunda vez que la cante la agrupación; así ocurre en el último verso de los siguientes ejemplos:

Atención, atención, atención, / mucha atención: / vamos a hacer un escote / entre los presentes; / el que pueda que ponga mil duros, / el que no, cien duros / y el más pobre, veinte. / Vamo a comprá de comé y de bebé / con guitarra y timbal / y esto sí que va a ser... / una juerga general, una juerga general, una juerga general⁷⁷. Los Titis de Cai (CH: Est.), 1994.

Prohibido formar jaleo / las noches de cachondeo. / Prohibido echar una caña / en toda la plaza España. / Prohibido, todo prohibido, / prohibido en esta ciudad. / ¡Cádiz! ¡Cuna de la libertad!⁷⁸ Encadenados (CU: Est.), 1998.

En el carnaval ilegal encontramos sobre todo estribillos muy breves. Muchos de ellos contienen juegos de palabras diversos, algunos muy llamativos:

76 Eslogan publicitario del detergente Colón que hizo famoso en la década de los ochenta Manuel Luque, director general de Jabones Camp.

77 Paronomasia con "huelga general".

78 Así se califica tradicionalmente a Cádiz desde principios del siglo XIX por su vinculación con la constitución de 1812.

Como como como como, / estoy como estoy. Hay más día que olla (Shirigota gastronómica) (CLL: Est.), 2005.

Otros indagan en el terreno del contenido y son capaces de mostrarnos todo el alcance del tipo de una agrupación en una expresión brevísima:

Me harto de entrenar... / pa na. Los que fueron a la Olimpiada y no se comieron nada (CLL: Est.), 2006.

Pero algunos no solo definen el tipo de la agrupación, sino el carácter de todo un movimiento sociocultural:

Se llevan los estribillos minimalistas... Los barbapasta (CLL: Est.), 2015.

Considero el siguiente estribillo, también muy breve, como un buen ejemplo de sentido carnavalesco porque en él se subvierte hasta la propia esencia del diablo, que es quien nos habla para pedirnos que no pequemos; claro que la petición no está basada en argumentos morales, sino en motivos prácticos, mientras nos muestra el resultado de la condición moral de los seres humanos.

A ver si pecamos menos, / que abajo ya no cabemos. El infierno de Cádiz (CLL: Est.), 2011.

En algunos estribillos se busca provocar la risa por la paradoja que en ellos se contiene. Imaginemos a los cardenales de un cónclave diciendo lo siguiente:

A ver si elegimos papa de una vez, / que me ha llamado ya tres veces mi mujer. Vacaciones en Roma (CH: Est.), 2014.

A veces el estribillo no guarda relación con el tipo, pero tiene un carácter festivo de tal magnitud que hace que no importe la posible falta de coherencia. El siguiente ejemplo constituye uno de los estribillos más recordados del carnaval callejero:

Manolo, ve por agua, / (agua, agua), / pero si traes vino, mejó. Gran circo Guatifó (CLL: Est.), 2007.

Los Guatifó decían que este estribillo era “de recurso” y añadían:

Se le ocurrió a Padilla⁷⁹. Porque nosotros tenemos un problema para hacer cualquier cosa y es que le damos muchas vueltas a los cuplés: que si hay que hacer aquí una sinalefa... Y el estribillo todos los años lo dejamos para el final.

79 Manolo Padilla es uno de los componentes de la chirigota.

Este año, el domingo de Carnaval no teníamos estribillo. (*Solo callejeras*, nº 17, 12-10-2009).

Las agrupaciones suelen hacer el estribillo al final de toda la fase creativa, a no ser que les surja inesperadamente una idea antes. Ya nos referíamos al hablar del repertorio, dentro del ámbito de la producción (4.1.2.), lo que ocurrió con el estribillo de *Las rumanas* (2008), que surgió ya durante una actuación. Esto no quiere decir que las agrupaciones no den importancia al estribillo, pero tienen la necesidad de cerrar el repertorio y, por tanto, tener una total definición del tipo antes de abordar la pequeña pieza que habrá de resumirlo, caracterizarlo o subrayarlo. En el apartado anterior hemos visto también la opinión de Luis Rivero, autor de concurso, acerca del hecho de que a veces un buen estribillo compensa la falta de calidad de algunos cuplés. Esta es una opinión bastante generalizada tanto entre las agrupaciones oficiales como entre las callejeras.

El estribillo marca mucho a una chirigota, incluso los cuplés van siempre muy vinculados al estribillo; los cuplés pueden ser regulares que, si el estribillo es bueno, los sube. (José Manuel Cossi *Solo callejeras* nº 1, 19-5-2009).

En el carnaval del teatro es menos frecuente la brevedad en los estribillos, lo que no quiere decir que no haya algunos de este tipo muy celebrados, que también contienen los rasgos básicos del personaje que representa el tipo en muy pocas palabras. Por ejemplo, el que incluimos a continuación está en boca de un kamikaze japonés mientras dirige su avión hacia el punto de impacto:

Omáaa... / no me esperes pa almorzar. Los sayonara (CH: Est.), 2007.

También el siguiente está entre los estribillos de chirigota más conocidos, celebrado sobre todo por la paradoja que contiene al final, que definía perfectamente el tipo de la agrupación que lo cantaba, a la que nos hemos referido ya al hablar de los cuplés con continuación, también llamados de primera y segunda parte; son precisamente esos dos versos finales los que el público coreaba y los que generalmente se recuerdan:

Qué sueño y qué flojera / ojú me está entrando a mí. / Como yo me acueste / no me levanto ni pa dormir. Los Juancojones (CH: Est.), 1998.

Los ejemplos incluidos hasta aquí presentan una estructura preparada para que el público los cante completos, en el caso de los más breves, o para que coree los

últimos versos. Esta segunda posibilidad es la más extendida, porque el público necesita ser dirigido en sus intervenciones y, mientras que en los estribillos breves debe controlar las entradas –alguna vez una frase o gesto de algún componente del grupo sirve de indicación–, en los demás se va orientando desde los versos iniciales y su participación resulta más cómoda. Pero la necesidad de sorprender hace que surjan distintas alternativas para la participación vocal del público.

Yo intento que [...] los estribillos siempre sean relativos al tipo y, hombre, si la gente te lo corea, es un punto; eso se busca también musicalmente, que sea algo que se pegue al oído del tirón y que la gente pueda corearlo, lo que pasa es que esos remates de estribillos que la gente corea están muy vistos y entonces hay que ser un poquito original, es un todo. También es una composición compleja porque te la juegas a una carta [...]. Uno de los estribillos más exitosos míos de los últimos años ha sido el del coro *Ustedes estáis fatá*, el de los marcianos, y de hecho ya tenía dos estribillos, pero se quedó el segundo. Estuvimos hasta última hora mirando cuál de los dos íbamos a montar o si montábamos los dos, pero fue tal la aceptación de la gente que fue a los ensayos, que decidimos dejar este solo. Yo soy partidario de que, si es uno solo, mejor, igual que las músicas de pasodobles, que hay quien lleva dos distintas; yo recuerdo agrupaciones del Noly que han llevado dos pasodobles y es que los dos son para comérselos, que es impresionante, pero a mí me gusta que a una agrupación la marque un pasodoble, que tú digas qué bonito el pasodoble de tal agrupación. Creo que el pasodoble único o el estribillo único le dan carácter a la agrupación, la hacen única, la enmarcan. Los estribillos, si pueden ser graciosos, graciosos, y si puede ser que también la gente los coree, entonces ya es que has dado en el clavo. (Manuel J. Morera en entrevista privada, julio 2014).

El estribillo del coro al que se refiere Morera contiene dos bloques de repeticiones contiguas, separadas por un único verso indicador, cada una de las cuales, además, va acompañada por gestos que son fácilmente imitados por el público: en la primera, se señalan cada vez y de manera alterna las partes izquierda y derecha del propio cuerpo y, en la segunda, se realizan los movimientos característicos del baile por tanguillos.

Mi madre era de Plutón / y mi padre gaditano / y por eso yo he salío / de aquí pa acá, marciano, / de aquí pa acá, gaditano, / de aquí pa acá, marciano, / de aquí pa acá, gaditano. / Por eso lo tengo claro: yo... / gaditano gaditano gaditano / gaditano gaditano gaditano / ¡gaditano gaditano gaditano! Ustedes estáis fatá (CO: Est.), 2013.

Pero la parte que se propone para ser cantada también por el público puede aparecer repetida de manera secuenciada, cada cierto número de versos y de nuevo al final, como ocurre en este estribillo de un cuarteto del mismo autor anterior, en el que el público se incorpora en las frases exclamativas:

*Si aquí me viene un chiquillo / que se ha cortado con un cuchillo / ¡tres puntos! / Si viene un adolescente / con una brecha en toda la frente / ¡más puntos! / Si viene una muchachilla / que se ha cortado con la cuchilla, / ¡más puntos! / Y si viene Pilar Rubio para un chequeo, ni le pregunto: / ¡me apunto, me apunto, me apunto*⁸⁰! Clínica privada Sana sana culito de rana (CU: Est.), 2014.

Los estribillos de las comparsas, siempre con algunas excepciones, y muchos de los que llevan los coros tienen un carácter diferente a los demás, porque en ellos no suele buscarse la participación del público sino el lucimiento de las voces e incluso a veces el instrumental. Se trata de uno de los momentos de mayor lirismo del repertorio, como corresponde a este tipo de agrupaciones, y siempre es muy esperado por el público por ese motivo, momento lírico que, sin embargo, curiosamente se encuentra relacionado con los cuplés. Esta situación puede valorarse de manera negativa, puesto que indudablemente los estribillos de comparsa parecen estar constreñidos por el cambio brusco de clave o tono que se produce entre ellos y los cuplés, además de que suponen una ruptura con la gracia de los cuplés en detrimento también de estos últimos. Pero hay una visión positiva de esta costumbre y es que ese contraste entre estribillo y cuplé en la comparsa, si se maneja adecuadamente, aviva las emociones del público al obligarle a cambiar rápidamente de perspectiva y de clave dos veces seguidas, como en una montaña rusa de la emotividad.

Los ejemplos que se incluyen a continuación son estribillos muy conocidos de comparsas de distintos autores; todas ellas consiguieron el primer premio en el COAC, por lo que hemos de considerarlas representativas de las formas que más éxito tienen en los últimos años. La perspectiva lírica, el amor en general y el amor por Cádiz en particular son las características temáticas que muestran en común las coplas de sus estribillos.

80 Téngase en cuenta que "más puntos" y "me apunto" se asimilan completamente en la pronunciación andaluza: [má púnto].

Cuatro pasos hacia el sur, / la calzá de los romanos, / uno, dos, tres, cuatro; / cuatro más hacia estribor, / un castillo de papel, / siete, ocho, nueve, diez. / Plata es la espuma del mar, / perlas en la catedral... / Encontré al fin el tesoro, / ¡joro!, ¡joro!, ¡rico!, ¡síii! / Cómo no voy a ser rico, / poderosamente rico, / Cai, estando junto a ti. Los piratas (CP: Est.), 1998.

Cuatro angelitos / tiene mi tierra, / cuatro angelitos / que me la guardan / y como dioses no hay / y ni yo los necesito, / para volver al cielo me quedo en Cai / que es más bonito. Los ángeles caídos (CP: Est.), 2002.

Me he quedao en este mundo / solamente para verte; / si pudiera yo tocar-te... / pero no tengo esa suerte. / Si este va a ser mi destino, / que me arrastre ya la muerte, / que es mejor morir sin verte / que vivir pa siempre / y no tener-te. El espíritu de Cádiz (CP: Est.), 2005.

Me critican porque dicen que yo / presumo con quererte / y el que no quiere a su tierra / ay te digo yo, ay que no, que no, / no quiere a su gente / y el que no quiere a su gente / no quiere a su mare / y el que no quiere a su mare / no quiere a nadie, / no quiere a nadie, / no quiere a nadie. La mare que me parió (CP: Est.), 2009.

Como yo tengo poderes, / pídemme niña un deseo / y te doy lo que tú quieres; / pero bésame primero, / que sin tus besos me muero. / Si tú me pides la luna, / a tus pies yo la pondría / y, si tú me lo pides, te hago / una comparsa en quince días⁸¹. Los duendes coloraos (CP: Est.), 2012.

Según el DRAE, el estribillo es una “expresión o cláusula en verso, que se repite después de cada estrofa en algunas composiciones líricas, que a veces también empiezan con ella”. Así, no solo encontramos estribillos al final de cada cuplé, sino al principio de esta y de otras composiciones, como el que utilizaba antes de los pasodobles con una finalidad participativa la chirigota *Los Georgie Dann de Santa María del Mar* (2014):

Ahora que repita todo el mundo, / que repita todo el mundo, / ahora un pasodoble a [el tema del pasodoble: al Patronato, a las mujeres, etc.] / pasodoble a...

81 El estribillo hace referencia también al hecho de que, por una división entre los componentes causada por ciertos desacuerdos, la comparsa hubo de reestructurarse muy poco tiempo antes del comienzo del concurso y los autores afirmaban que la que entonces presentaban la habían hecho “en quince días”.

Muchas de las llamadas falsetas cantadas de los tangos son en realidad estribillos iniciales –si se repite el mismo enunciado en todos los casos–, como los que aparecen en algunos de los coros de Faly Pastrana, por ejemplo, siempre referidos al tipo; en este caso, el coro, conocido también como Coro del Cañón, representa un ejército de gallos dispuestos a luchar por su ciudad:

Firmes en la azotea, / mi cuartel y mi atalaya, / regimiento de gallos / listos para la batalla. / Mi estandarte es el tango, / mi armamento aquí es la voz, / las bandurria y guitarras, / mi arsenal de munición / y así gano la guerra, / me gano a Cai / y a toa mi gente en El Cañón. El amanecer (CO: Est. inicial de tangos), 2012.

Los estribillos también se incluyen en medio de algunas coplas. Manolo Santander los utilizó durante años como rasgo de estilo en los pasodobles, siempre haciendo alusión al tipo de la chirigota, como el “*Ratatatatá ratatatatá*” con el que adornaban los de *La familia Pepperoni* (1998) como si se tratara de la ráfaga de sus absurdas metralletas construidas a base de salchichones y latas de conserva; o ese “*Y aquí, pon pon pon, llega la caballería*”, en *El séptimo de caballería* (1999); o el “*Loco loco loquito loquito loco*”, en *Los de Capuchinos* (2000), –con el tipo de monjes del convento de Capuchinos, antiguo manicomio de Cádiz– acompañado de un suave movimiento de cabeza de izquierda a derecha que era imitado por el público en cada actuación. Pero muchos otros autores utilizan también este recurso estructural y comunicativo; uno de los más recordados es el de la chirigota *Las viudas de los bisabuelos del 55* (1994): “*Y el cupletibiribiribirí me pone cachonda / y el cachondibiribiribirí qué me gusta a mí*”.

Los estribillos de todo tipo, tengan la ubicación que tengan, son un elemento de marca de la agrupación, además de un interesante recurso comunicativo, porque suponen un acercamiento al público mediante el cual el espectador se convierte también en actor. Dada su brevedad y la repetición de que son objeto, el oyente tiende a memorizarlos en su acción colaborativa con los que cantan y puede también actualizarlos en cualquier otro momento como recordatorio de la actuación de la que ha sido copartícipe. Una pieza con estas características puede convertirse en muchos casos en el auténtico centro de todo un repertorio; eso lo saben y lo tienen en cuenta agrupaciones y autores, a pesar de que algunos quieran dar la impresión de que el estribillo es más producto de una inspiración momentánea que de un trabajo reflexivo.

*Este año en el estribillo, / yo no me como el coco, / yo no me como el coco... / y no me he comío el coco. Ojú, ya saltó el levante*⁸² (CH: Est.), 2002.

5.2.6. Las parodias

Las parodias son las piezas dramatizadas, no cantadas, que tienen la consideración en el reglamento del COAC de ser las composiciones genuinas de la modalidad de cuartetos. Según el DRAE, la parodia es una “imitación burlesca”. Si hablamos de imitación, habremos de tener en cuenta las características de aquello que se imita, que unas veces son situaciones concretas y, otras, caracteres prototípicos e incluso personajes famosos. Si partimos del concepto de los géneros tradicionales, tangos y pasodobles se caracterizan por mostrar tendencias líricas, mientras que los cuplés están más relacionados con la narrativa; en el caso de las parodias, nos encontramos con la dramática y todo lo que este género conlleva, pero también con una cierta consideración de sus límites.

Creo que todo el carnaval tiende al teatro, pero para mí es una suerte que mi modalidad esté a un paso del teatro y es algo por lo que hemos recibido muchas críticas, porque los puristas entienden el cuarteto como otra cosa.

P: ¿Cómo lo entienden?

Como lo han vivido en otras épocas: tres personas sin demasiado movimiento en escena, sin mucho decorado, sin mucho artificio; tres personas con sus rimas y sus ripios, con un ritmo muy marcado de parodia, menos interpretado; la figura del cuartetero actual es mucho más actor, ahora se adapta a cualquier tipo de papel. Nosotros hemos creado una tendencia de crear personajes con cualidades muy marcadas y eso tiende mucho más al teatro. (Manuel J. Morera, en entrevista privada, julio 2014).

La acción no suele ser compleja, como corresponde a una representación que dura entre diez y quince minutos. Lo más habitual es que se trate solo del planteamiento de una situación en la que vemos desenvolverse y dialogar a los personajes con unidad de tiempo y espacio, aunque en ocasiones apagar luces o abandonar momentáneamente la escena permita alguna elipsis o salto temporal a los

82 Esta chirigota llevaba un tipo de locos, de personajes diversos muy nerviosos, alterados. En Cádiz existe la creencia de que el viento de levante desequilibra los caracteres inestables; cuando “salta el levante”, se ponen de manifiesto locuras y manías.

cuartetos oficiales en sus actuaciones en el teatro Falla. La escenografía también hace posible en las parodias actuales que se muestre en escena más de un espacio, como ocurría en *Los que cogieron al mono Amedio y lo quitaron de en medio* (2011); el procedimiento, no demasiado habitual, está ideado para trasladar la acción de un lugar a otro, por ejemplo de una a otra estancia o de la calle u otro lugar al aire libre a un lugar cubierto, pero no es frecuente ni fácil que se aproveche para que se den acciones paralelas, si tenemos en cuenta el escaso número de personajes de estas obritas. La acción no presenta generalmente la estructura tradicional de planteamiento, nudo y desenlace, sobre todo porque suele quedar truncada, sin resolver, y se hace así de manera explícita, utilizando fórmulas que ya están acuñadas por la costumbre: unas veces, algún personaje dice que ya no hacen o cuentan algo porque tienen que cantar los cuplés; otras veces, el personaje se dirige a los espectadores para decir que, si quieren saber cómo sigue la historia, tienen que aplaudir para convencer al jurado de que los pase a la siguiente fase del concurso... Se trata, por tanto, más bien de una serie de chistes dialogados y escenificados siempre con un hilo conductor en relación con el tipo.

Los personajes suelen ser estereotipos, como decimos, y todos ellos aparecen perfectamente caracterizados, de manera que es fácil reconocerlos desde el primer momento. Dependiendo del número de componentes del cuarteto, suele haber uno o dos personajes más serios, que son los que se encargan de la continuidad de la acción y de facilitar a los más cómicos la expresión de los chistes o golpes de humor dándoles el pie correspondiente; estos personajes también tienen la función de oponentes de los graciosos, presentando la visión más lógica de los asuntos que contrasta con los disparates y bromas que hacen y dicen los personajes principales. Los personajes centrales son los más cómicos, "el galáctico" y "la vis cómica", en terminología de José Antonio Vera Luque (ver 4.1.1.), es decir, el protagonista y su colaborador, como don Juan Tenorio y Ciutti en *Windows 95* (1996), o Pedro y Heidi en *Los tuyos* (2012); sin embargo, a veces la fuerte personalidad de algún intérprete permite que la carga del humor se focalice en un único personaje de manera que los demás quedan eclipsados por él, como ocurría frecuentemente en las parodias que representaba Emilio Gutiérrez Cruz, el *Libi*.

Yo digo que soy un autor entrenador que tiene que saber qué equipo tiene y dónde rinde mejor cada uno. Tengo la suerte de tener un grupo consolidado que llevamos muchos años juntos y los personajes vienen solos porque se sabe

perfectamente qué rol ocupa cada uno dentro del cuarteto y quién puede defender mejor cada tipo de personaje. Definir los personajes es una de las cosas en las que más tardo porque, como he dicho, hay personajes que valdrían para el teatro pero en el cuarteto se pueden hacer muy lentos o les falta inmediatez, o puedes necesitar un tiempo para explicarlos que no tienes en el cuarteto, o pueden parecerse al personaje de una chirigota que haya salido o a uno tuyo propio anterior. Luego hay que ver la forma de hablar, cómo actúa, cómo se comporta, que no sea demasiado lento o pastoso, que entonces te ralentiza... Es muy complejo dar con los personajes. (Manuel J. Morera, en entrevista privada, julio 2014).

En las parodias actuales, el movimiento escénico es prácticamente continuo, de manera que se han convertido en piezas que van trasladando paulatinamente el centro de interés desde el texto a los aspectos visuales, algo que suele ser criticado por los puristas. Contrasta todo esto con la forma habitual de presentarse los cuartetos más tradicionales, que interpretaban sus parodias recitando su papel de frente al público, con escasez de movimientos y gestualidad. Esa forma de estar tradicional la encontramos ahora en las parodias de los cuartetos ilegales, cuyas circunstancias escénicas difieren mucho, lógicamente, de las de aquellos que realizan su representación en el teatro.

Las parodias de los salones burgueses gaditanos del siglo XIX en época de Carnaval, a las que ya nos hemos referido en el capítulo 2, estaban relacionadas con la moda general de la poesía humorística –en muchos casos anónima o firmada con seudónimo– que dejó como secuela el cansancio del Romanticismo en toda Europa en general y en España en particular. Según Antonio J. López Cruces⁸³ (2000, web), la mayoría de los poetas jóvenes de la época cultivaron la literatura humorística en cualquiera de sus géneros y variadas tendencias –entre los que sitúa la parodia– en pequeñas obras que circulaban por tertulias, reuniones familiares o saloncitos de teatro cortesano en pliegos sueltos, en hojas manuscritas o en las páginas de alguna de las muchas revistas satíricas o humorísticas que entonces se publicaban. Sin embargo, aquí estamos hablando de literatura popular y, aunque las clases populares tienden a imitar a las capas sociales más altas, es difícil suponer que aquellas parodias de salón fueran el precedente directo y, menos aún, único de las que interpretan los cuartetos, aunque sí pudiera influir en su surgimiento la moda a la que se

83 Recopilador de *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX*.

refiere López Cruces e incluso –y aquí de nuevo aparece una relación posible entre el carnaval y los géneros populares del teatro musical de entre siglos– las parodias en verso de óperas y zarzuelas famosas que se representaban desde los inicios del siglo XX en los teatros españoles, con algunos momentos cantados e incluso bailados⁸⁴. Además, observando la evolución de los actuales romanceros a la que ya nos hemos referido al tratar el ámbito de la producción (capítulo 4), en la que se da con frecuencia una convergencia entre romance y parodia, podríamos aventurar que esta composición carnavalesca tiene que ver también con la asunción por parte de varios intérpretes de las distintas voces que pueden aparecer en un romance.

Los aspectos que se consideran rasgos de género en las parodias carnavalescas tradicionales son el texto versificado en cuartetos asonantes, los golpes de humor prácticamente continuos y el uso de las claves o palos para dar determinadas entradas. La finalidad de las parodias es principalmente lúdica y siempre en clave humorística; intentan hacer reír, pero eso no quiere decir que no exista en muchas de ellas también una cierta intención de reflexión o denuncia.

Los cuartetos actuales han abandonado los palos casi completamente, tanto en las parodias –solo alguna vez se da un golpe, a veces una palmada, indicando la entrada de una frase que dicen al unísono los intérpretes y que recuerda el uso tradicional– como en los cuplés, para los que ya se acompañan de otros instrumentos. De la misma manera que han abandonado los palos, también se ha prescindido en las parodias de la versificación tradicional y el ripio ocasional ha quedado como único recuerdo del verso. Podemos tener una idea clara repasando algunos fragmentos de los tres cuartetos que llegaron a la final del Falla en 2014, *Los Pepegim*, *Clínica privada Sana, sana, culito de rana* y *Los que siempre se pasan de tiempo*.

(Interior del gimnasio. El Dobla, un monitor jorobado, habla con Pepe, el dueño del gimnasio, y con el encargado de mantenimiento).

EL DOBLA: No veas el diíta mío de hoy, quillo. ¡Vaya diíta mío el de hoy!

PEPE: ¿Qué te pasa a ti ahora, Dobla?

84 Al hablar de *Los anticuarios* (1905), Javier Osuna (2007) incluye un artículo del *Diario de Cádiz* (8-2-1905) en el que el comentarista, tras alabar el tango de esta agrupación considerándolo de lo mejor que se había hecho en la música popular, dice lo siguiente: "Llevan además una pieza lírica-bailable, parodia de un baile muy de moda, que ha de agradar mucho por su novedad y efectismo cómico-burlesco".

EL DOBLA: Quillo, que vengo más cabreao que un mono, tío. Que he ido esta mañana a comprarme una mochila.

PEPE: ¿Y qué pasa?

EL DOBLA: Que el nota con el cachondeíto na más que me ha dao las dos asas.

PEPE: Cúchame, Doblá: límpiame el polvo, bárreme el suelo del gimnasio, échale grasa a las máquinas y límpiame los cuartos de baño.

EL DOBLA: ¿A ti qué te pasa?, ¿qué te pasa a ti? Tú estás colgao.

PEPE: Pa que digan con razón que abusamos del joroba⁸⁵.

EL DE MANTENIMIENTO: Cúchame, Pepe, ¿tú no ves nada raro?, ¿no ves nada raro ahí, cojones?

PEPE: Yo no, yo no.

EL DE MANTENIMIENTO: Chiquillo, en la bicicleta, ahí, detrás de las pesas.

PEPE: Uy, uy, ¿tú sabes quién es esa?

EL DE MANTENIMIENTO: ¿Quién?

PEPE: ¡La alcaldesa!

EL DE MANTENIMIENTO: ¿La alcaldesa? Pues esa es una envidiosa, una envidiosa, con tos mis respetos.

PEPE: ¿Una envidiosa por qué?

EL DE MANTENIMIENTO: Hombre, sale Rajoy en una chirigota⁸⁶ y ella quiere salir en un cuartetito.

EL DOBLA: Señores, vamos a hacer una cosa: vamos a secuestrarla y pedimos un rescate por ella, cojones, que nosotros podemos.

EL DE MANTENIMIENTO: ¡Pero si nosotros pedimos un rescate y nos dan dinero pa que nos la quedemos...! [...]

Los Pepegim, (CU: Par.), 2014.

85 Se refiere a los comentarios que surgieron en la ciudad, a raíz de las actuaciones de este cuartetito en fases anteriores del concurso, sobre si el personaje del Doblá era "políticamente correcto".

86 La agrupación ganadora del COAC 2014 en la modalidad de chirigotas llevaba como tipo a todos y cada uno de los ministros del gobierno, incluido Mariano Rajoy, con el nombre de *Esto sí que es una chirigota*, grito de alabanza de los espectadores del teatro Falla a las agrupaciones de esta modalidad.

EL PRODUCTO

(Un torero muy corpulento y calvo, Finito, entra en la clínica ayudado por un subalterno, Gusanito; viene herido en la pierna derecha. Se sienta en una silla). [...]

GUSANITO: *Un respeto, hombre, un respeto, que este es el mejor torero de toda la historia y este año ha salido por la puerta grande en todas las corridas, por si usted no lo sabe.*

PACO: *Hombre, por la grande, ¡si por la chica no cabe!*

FINITO: *Que ustedes no me conocéis a mí, que yo soy el torero más grande.*

JUAN: *Sin duda, sin duda.*

FINITO: *Que a mí me llaman Finito de Jerez.*

JUAN: *¿Finito? Pues el nombre te lo habrán puesto al nacer. Porque no veas "Finito", que se habrá comido dos o tres novillos, dos o tres novillos.*

DOCTOR: *Don Finito, ¿usted puede explicarme cómo ha sido la cogida?*

FINITO: *Pues mire, doctor, yo estaba...*

PACO: *¡Hola, don Finito!*

FINITO: *Ajú... yo estaba...*

PACO: *¡Hola, don José!*

FINITO: *¿Me dejan que les explique o no? Yo estaba en el ruedo, ahí; si tengo al toro así (maneja una muleta imaginaria) y el toro viene de repente por aquí, por la derecha... y mire las consecuencias.*

PACO: *Pues si viene por la derecha, el toro tiene preferencia.*
[...]

GUSANITO: *Ay, maestro, maestro, cuéntame cómo estás.*

JUAN: *¡No es pelota!: "Maestro, maestro". ¡Aprueba tú, hijo, aprueba tú, joé! ¡Estudia!*

FINITO: *Gusanito, si salgo de esta, me retiro del toreo; lo he prometido, me he cortado la coleta delante de mi hermano.*

PACO: *(Tocando la cabeza rasurada de Finito) Pues, picha, se te ha ido la mano.*

FINITO: *¡Qué mala suerte, Gusanito! ¡Qué mala suerte, doctor! Mañana iba a cumplir yo mi sueño, mi sueño de chico, ¡que mañana iba a Las Ventas!*

GUSANITO: *¡Y yo iba a ir con él!*

JUAN: Vaya, vaya con los gordos. ¡Se está muriendo y está pensando en comer⁸⁷!

FINITO: Ay, doctor, creo que me estoy muriendo, porque ahora mismo veo (señalando hacia arriba) cómo están bajando dos ángeles a recogerme; ahora mismo estoy viendo su silueta.

JUAN: ¿Dos angelitos a recogerte a ti? Vendrán con una furgoneta. [...]

Clínica privada Sana, sana, culito de rana (CU: Par.), 2014.

El tercer cuarteto que participó en la final del COAC 2014, *Los que siempre se pasan de tiempo*, incluía ese mismo tipo de rimas en sus parodias y en sus temas libres que, en realidad, eran una continuación de las parodias, un acto o cuadro añadido. El cuarteto presentaba los tipos de la serie de películas *Regreso al futuro*, de Robert Zemeckis.

(Entra Doc moviendo un extraño aparato formado por una especie de pantalla detectora con micrófono incluido –construido con un embudo y una escobilla de inodoro– unida mediante un tubo flexible a un vaso que utiliza como auricular).

DOC: Martin, Martin, ven aquí... Escucha Martin.

(Pasa a Martin el absurdo artefacto con el que intenta captar sonidos).

MARTIN: (Intenta oír algo a través del vaso moviendo la pantalla del aparato) Con esto no se escucha na, pichita mía.

DOC: Po ahín llevo yo tol día.

En uno de los cuplés que cantaron los integrantes de este cuarteto hacían alusión indirecta a las críticas que recibían por parte de los puristas y de los jurados paralelos de la prensa nombrando al Peña y al Masa, los míticos cuartetos de la década de los 80, los maestros de la interpretación.

En un viaje al pasado / al Peña me he encontrado / y el Masa con su arte / un consejo nos ha dado: / "Hacedlo como queráis / mientras que huela a Cai, / que el cuarteto está guay". / ¿Guay? Guais. ¡Guais plais mais⁸⁸! Los que siempre se pasan de tiempo (CU: C), 2014.

87 Ha tomado "Ventas" por "posadas" o "restaurantes".

88 Alusión al final del estribillo de los cuplés de *La boda del siglo*, cuarteto interpretado por el Peña y el Masa.

EL PRODUCTO

Pero, ¿cómo eran las parodias del Peña y el Masa? Veamos el comienzo de una de las más recordadas, la de *La boda del siglo*, primer premio de cuartetos en 1982, original de Manuel Rosales Agüillo hijo, en la que el Peña interpretaba a Carlos de Inglaterra y el Masa, a Diana de Gales, ambos acompañados de los hermanos Scapachini como hermano y padre respectivos de los contrayentes. Los componentes del cuarteto permanecían parados de frente al público durante toda la parodia. En el texto podremos observar que las cuartetos asonantes en las que está compuesto presentan irregularidades, pero también una intención inequívoca de versificación.

PADRE: El príncipe Carlos y Diana...

HERMANO: ... Contrajeron matrimonio.

CARLOS: Fue una boda muy sonada.

DIANA: ¿Qué dices? ¡Fue la boda del siglo, coño!

PADRE: ¡Qué de ilustres invitados!

HERMANO: Hasta el sol brilló ese día.

DIANA: Estoy la mar de contenta, Carlos.

CARLOS: ¡Qué dos cachas, madre mía!

*PADRE: A mi hija yo te entrego,
cúidala bien, muchacho.*

*CARLOS: No te apures, querido suegro,
que ha dado un buen braguetazo.*

HERMANO: Porque novias tuvo a montones.

PADRE: Pero ninguna cuajó.

*DIANA: Y ya se creían los lores
que Carlos era mondrigón.*

*CARLOS: No consiento, Lady Di,
que hables de esa manera.*

DIANA: Si es de broma, chiquitín.

CARLOS: Ay, qué nohecita me espera [...].

Sin embargo, cuando el Peña y el Masa volvieron juntos excepcionalmente al cuarteto en el COAC de 1991 con un texto firmado por Talleres Cuplesur⁸⁹ (*Tres notas musicales*), lo hicieron con parodias en prosa con algún ripio intercalado, como los actuales cuartetos oficiales.

El conocido como Cuarteto de Rota, otro de los principales referentes para la modalidad en esos años, tomó de alguna manera el relevo de los grandes cuartetos del Peña y el Masa. El cuarteto estaba formado por tres estudiantes de Filología que consiguieron el 2º premio de su modalidad en 1986 con *Pero ¿por quién puñetas doblan las campanas?*; en su parodia se muestra una gran mistificación métrica.

MONTOYA: ¡Primo!

CAMBORIO: ¿Qué?

MONTOYA: ¿El sargento está casao?

CAMBORIO: ¿Casao? Sí que lo está
y es celoso una jartá.
No tengo más que decirte
que en la boda mató a quince...

MONTOYA: ¿Quince? Pero primo, ¿por qué?
Explícame a mí esa historia.

CAMBORIO: Joé, por besá a la novia.

MONTOYA: No será pa tanto.

CAMBORIO: Es celoso de locura:
cuando la mujer dio a luz,
el doctor que la atendió
lo tuvo que hacer a oscuras.

MONTOYA: ¡Qué tío más artista!
¡Qué cosa más imponente!

CAMBORIO: Primero se equivocó
y a un pobre anestesista
casi lo deja impotente.[...]

89 Grupo formado por algunos de los más importantes autores del momento, autores que han dejado huella en muchos órdenes del carnaval, como José Manuel Gómez el Gómez, Paco Leal, Antonio Mato y Antonio Alonso, con los cuplés de Emilio Rosado. La intención de estos autores era rescatar al Peña y al Masa –aprovechando una sugerencia de los propios cuartetos–, que habían abandonado el cuarteto unos años antes (*Los karajotekas*, 1985), en una época de decadencia de esta modalidad.

Este mismo grupo ganó la siguiente edición del COAC, en 1987, con *El cuarteto siempre llama dos veces*; a su parodia corresponden estos versos:

IGOR: ¡Por el santo José Stalin!,
¡por san Nikita Kruchev!,
¡por san Mijail Gorbachov!

CURRITO: ¿Qué es, Gorbachov o Gorbachev?

IGOR: Es Gorbachev... o Gorbachov,
depende del verso anterior.

Los cuartetos ilegales, por su parte, son también escasos y además no resulta fácil catalogar una agrupación determinada como "cuarteto" entre las callejeras, como ya hemos visto. En 1996 alcanzó un gran éxito en el carnaval ilegal el "medio cuarteto gaditano" –con solo dos componentes– *Isabel y Fernando, los Reyes Católicos*. En el siguiente fragmento de su parodia, además de observar en sus cuartetos el interés por guardar la rima aunque la medida de los versos sea muy irregular, podemos también darnos cuenta de otras características de las parodias tradicionales. Se trata en este caso de personajes famosos degradados mediante la utilización de todos los tópicos conocidos sobre ellos y también mediante su inserción en una situación cotidiana anacrónica, actual. Hay alusiones a la alcaldesa de Cádiz y a uno de sus concejales, pero solo con intención lúdica, para provocar una risa en sí misma irrespetuosa. El público es el principal destinatario directo de los parlamentos de los personajes, alternándose con el diálogo entre ellos.

FERNANDO: Fue un matrimonio de conveniencia
donde todo estaba ya pactado.

ISABEL: Pero, como a mí me da vergüenza,
dormimos en tapliflexes separados.

FERNANDO: No es vergüenza ni pudor,
fui yo quien hui de su lao,
porque cuando se quitaba el camisón,
no veas qué pestazo a bacalao.
Ya sé que no te gusta el baño
y que eres alérgica al gel,
pero por lo meno una vez al año
siéntate un ratito en el bidé.

ISABEL: Ya voy a acabar yo con ese tópico:
 nuestra vida conyugal fue un fracaso;
 si a ti te decían el Católico
 por no decirte el Calzonazos...

FERNANDO: Déjame tranquilo, Isabel,
 que anoche me dio un cólico
 y no he dormido muy bien;
 hoy no estoy yo muy católico
 [...]

ISABEL: Tu hija Juana me tiene preocupada,
 está loca de la cabeza:
 se tiñe con agua oxigenada
 y dice que es la alcaldesa.

FERNANDO: Pero ay cuando salta el levante
 que la pone disparatá,
 entonces sí que no hay quién la aguante:
 se disfraza de Pepe Blas⁹⁰.
 Pero tú síguele la corriente y no le riñas.

ISABEL: Pero si es que está loca, de verdad.

FERNANDO: ¡Y no le digas más loca a la niña,
 que estoy viendo que se le va a quedar! [...]

El caso extraordinario del sátiro del confesionario (2010), por ejemplo, se denominaba "trío" y, efectivamente, estaba interpretado por tres componentes; sin embargo, su repertorio constaba de cuplés y parodia, por tanto hemos de considerarlo un «cuarteto» tal y como lo hemos definido. Veamos unos fragmentos de su parodia en la que se puede apreciar, aunque con irregularidades y de manera no exclusiva, el uso de cuartetas de romance con rima consonante, lo que demuestra que en la calle se pueden encontrar textos muy trabajados. Los personajes se dirigen al público y lo integran en la propia acción desde el primer momento:

(Dirigiéndose al público)

HOLMES: Si han venido ustede a misa
 no les va a servir de nada

90 Concejal del Partido Popular.

*porque al cura, como ven,
le han dao una puñalada*

*WATSON: Con el cura fallecido,
la misa se ha suspendido.*

*HOLMES: Echaremos una ojeada
a este escenario violento,
así que no toquen nada,
que tengo un presentimiento.*

WATSON: ¡Qué pasada!, ¡qué talento!

*HOLMES: Si han venido a ver al cura
y son maridos celosos,
sepan que a estas alturas
son ustedes sospechosos.
Estudiaremos las pistas,
investigaré hasta el final,
con ayuda del dentista⁹¹,
este crimen pasional.*

*WATSON: Están ustedes fichados,
así que nadie se vaya,
estarán aquí encerrados
hasta que coja al canalla.
Todo hijo de vecino
que sea aficionado al cine
ha visto que el asesino
vuelve al lugar del crimen.
[...]*

*HOLMES: La rigidez del cadáver,
y se lo dice un experto,
nos dice con exactitud
que lleva tres días muerto*

*CURA MUERTO: (Al público) ¿Qué llevo tres días muerto?
¡Este tío no da ni una!
La puñalada fue ayer
más o menos a la una.*

91 Uno de los componentes del cuarteto, que llevaba el tipo de Watson, era Salvador Fernández Miró, famoso romancero y dentista de profesión. Se trata, por tanto, de la introducción de un dato de la realidad en la farsa.

WATSON: *Muy bien, muy bien, señor Holmes,
es que es usted todo un lince,
prosiga sin esforzarse,
no le vaya a dar un esguince.
[...]*

WATSON: *Por favor, estén callados,
que esta es la escena de un crimen
además de un lugar sagrado.*

CURA MUERTO: *Ahí falta un verso que rime. [...]*

5.2.7. Los romances o romanceros

El antecedente del romance carnavalesco lo encontramos posiblemente en los romances de ciego, variante que se encargó de hacer perdurar el género en los ambientes populares más allá de su decadencia entre escritores y público culto en las últimas décadas del siglo XVII. Este posible antecedente está popularmente admitido en Cádiz y así lo considera Pedro González (1992; Actas, 1994) cuando describe al romancero como el que recita en tono humorístico las historias gráficas que aparecen en su cartelón utilizando un palo o puntero con el que golpea para indicar el dibujo al que se está refiriendo. Y añade:

El disfraz de romancero es muy variopinto y normalmente de gran colorido. El tipo suele y debe ir relacionado con el tema que representa, aunque también hay quien utiliza la vestimenta clásica que portaban los romanceros ciegos en los siglos XVI y XVII⁹². (303).

Esta supuesta relación con los romances de ciego ha quedado plasmada también en los romanceros de carnaval:

*Ante todo les saludo;
que me escuchen, eso espero,
pues voy a contar la historia
falsa de los romanceros.*

92 Ese era precisamente el tipo que aquel año, 1992, llevó José Manuel Gómez el Gómez en su romancero carnavalesco, con el título *El romance del ciego*, en el que decía: "...Ni una palabra me invento, / de la misma realidad lo escojo; / todo lo que yo cuento / lo he visto con mis propios ojos".

*De épocas inmemoriales
ya viene nuestra afición,
pues en tiempos de fenicios
ya se usaba el cartelón.
Nos dice la tradición
que el romancero es de ciegos,
ya lo usaban los fenicios,
los romanos y los griegos
y nosotros, aquí en Cádiz,
la tradición la seguimos
y hacemos los romanceros
tos ciegos de vino fino. [...]*

La falsa pero cierta historia del romancero según el Cuqui y el Ketama (2011)

Pero también las jácaras que se cantaban y recitaban en los teatros del siglo XVII en los intermedios y al finalizar la función, aunque generalmente de creación culta, podrían estar relacionadas con los romances de carnaval por los temas que en ellas se trataban, el lenguaje en el que se expresaban y el tono desenfadado que las caracterizaba, muy alejado todo ello de las historias trágicas, y aterradoras incluso, propias de los romances de ciego.

Ramón y Rafael Piñeiro González (2010; Actas, 2012, audio) mantienen que los romanceros gaditanos surgieron en el último cuarto del siglo XIX; para ello se basan en que, en 1887, Pedro Ibáñez Pacheco recopiló una serie de historias en forma de romance que había escuchado por Cádiz en un libro denominado *Cuentos gaditanos*. Aquellos romanceros contaban historias tristes o luctuosas para alimentar el morbo de la concurrencia, por ejemplo las historias de los sacramantecas o del hombre del saco, que mataban a niños para sacarles la manteca del abdomen porque se pensaba entonces que era curativa contra la tuberculosis. Pedro González (1994; Actas 1996), por su parte, cuenta que José López Prats le facilitó una lista de romanceros de su archivo particular que se iniciaba en 1888 con uno titulado *Romancero carnavalesco* y seguía con otro de 1889 que llevaba el título de *El destripador*. Recordemos que hemos situado el inicio de la época histórica del carnaval de las coplas en 1884, por ser el año en que la historia de las coplas comienza a estar documentada a raíz de la fórmula impuesta por Eduardo Genovés a las agrupaciones para la obtención de licencia; como vemos, por esos años se inicia también

la época histórica de los romanceros carnavalescos, lo que no quiere decir que no existieran desde siglos anteriores. El romance de carnaval es una modalidad que se mantiene muy viva en la actualidad, cuando el romance popular casi ha desaparecido en el resto de España.

Al hablar de los romances populares, muchas veces cantados y casi siempre anónimos, Joaquín Díaz (2002) distingue entre el autor –o autores distintos de música y letra– y el difusor. Sobre el autor dice:

[...] Es ese tipo especial de poeta o de músico capaz de componer dentro de un “estilo” o forma cuyos límites han ido perfilando y acotando otras personas similares a él que le precedieron. Su composición, una vez creada, se incorpora así fácilmente a la corriente de temas musicales y literarios que constituye el repertorio tradicional, no desentonando por lo general del resto de los ejemplos ya integrados. (125).

El autor del romance popular, por tanto, es capaz de insertarse en la tradición para producir una obra que quedará incluida, sin desentonar, en la misma corriente, como ocurre con el romance de carnaval. En cuanto al difusor, explica Díaz:

Suele ser también un especialista (es decir, una persona cuyas características –memoria, interés, capacidad gestual, facilidad para la interpretación– le hacen especialmente apto para esta función); como tal especialista puede estar, en ocasiones, formado en una tradición musical o literaria de carácter local (lo que supondría un aprendizaje progresivo de años), o ser simplemente un rapsoda especializado o un cantor ambulante [...] (128).

El difusor del romance carnavalesco –el conocido como romancero, aunque el término se utilice también para denominar el propio romance– es muy frecuentemente el mismo autor de la obra. En cualquier caso, ambos están formados en una ya larga tradición local propia de la ciudad de Cádiz. Sin embargo, el romancero gaditano tiene una serie de peculiaridades que le apartan del mero difusor al que se refiere Díaz.

La diferencia fundamental entre el romance de carnaval y otros de tipo popular es que, mientras que en estos últimos alguien, el romancero, relata historias de otras personas, en el carnavalesco el personaje que se muestra en el tipo es quien habla en primera persona y se refiere a sí mismo en lenguaje directo, cuenta su

propia vida, sus inquietudes, aspiraciones y problemas y aporta su propia visión del mundo. El personaje se nos muestra en un momento de reflexión en el que asume su propio fracaso, aunque a veces parezca no ser consciente de ello. El tipo siempre corresponde a un personaje tópico, cómico en sí mismo o que puede ser visto desde una perspectiva humorística que choca con lo que comúnmente se sabe de él, como ocurre con los personajes históricos o con los famosos de dentro y de fuera de la ficción. El desarrollo del personaje se basa en la verosimilitud, pero rompe generalmente con sus coordenadas de espacio y tiempo para referirse a las circunstancias actuales, buscando situarse en la contradicción y el ridículo para provocar la sorpresa. El romancero viene a ser, por tanto, un monólogo paródico, teatral y versificado.

El romance de carnaval suele contener relatos eróticos, al menos en parte; es uno de los terrenos propios de la ironía y del doble sentido y, aunque suele ser fino en su expresión precisamente por jugar con estos procedimientos, la picardía siempre está presente y no es raro que sorprenda con un bastinazo e incluso con un borderío acoplado en el momento justo que requiere la narración como fórmula para causar sorpresa y risa en el auditorio. El reglamento de su concurso, al contrario que el del COAC, sí especifica que los romances han de tener carácter humorístico, después de indicar que el tema es libre. Ríos Carratalá (2009), al hablar de los monólogos del actor Pepe Rubianes, se refiere a la mezcla entre lo sutil y lo vulgar, lo popular y lo refinado, el uso del taco, las alusiones a la sexualidad y la crítica social que había en ellos, para terminar calificando como carnavalesco el resultado, que tanto dependía de la complicidad con el público. No resulta este análisis muy distante del que corresponde a un romancero gaditano.

Generalmente tienen corta duración; el reglamento de su concurso imponía como límite diez minutos una vez descontado el tiempo de los aplausos –entre siete y diez minutos vienen a durar los monólogos cómicos de televisión–, pero se fue ampliando ese tiempo hasta llegar a los quince minutos en el reglamento de 2014, ya sin especificar el descuento del tiempo de aplausos. Es precisamente la posibilidad de ser descalificados por traspasar el límite de tiempo la única alusión a la circunstancia del concurso que alguna vez encontramos en un romance.

El texto está creado, por lo general, en cuartetos de romance de versos octosílabos, aunque se da una gran libertad formal. Desde el primer concurso de romanceros en 1980, el reglamento se ha ido haciendo cada vez más laxo y, entre otros

aspectos, de la exigencia en ediciones anteriores de que los romances estuvieran escritos en “octosílabos rimados”, se pasó en 2014 a la posibilidad de que estén “preferentemente” escritos en octosílabos y “rimados al menos los pares”. Revisando algunos romanceros de ese año, podemos observar que la medida de los versos no es regular, ni siquiera en el que resultó ganador del concurso:

*Ante ustedes se presenta
el eterno repetidor.
Yo entré en el colegio Argantonio
en 1972.
Pasaba todos los cursos
con sobresaliente y algún bien
pero cuando llegué a octavo,
¡al carajo!, ahí me quedé.
Tres generación de profesores
y no he aprobaó todavía,
pero to la culpa es de ellos,
que tos me tienen manía.
Les vació las ruedas del coche,
esa es mi forma de vengarme;
yo perderé un año entero,
pero tú va a perder... toa una tarde. [...]
El eterno repetidor (RO), 2014*

La participación o no en el concurso no tiene nada que ver con la calidad formal del romance, como podemos observar en el siguiente fragmento, creado e interpretado por una romancera que no se presentó al certamen, Rocío Segovia, con versos octosílabos regulares y rima consonante –según la pronunciación andaluza– en los pares:

*Hombres, mujeres y niños,
abuelas, madres, chiquillas,
ante ustedes se presenta
doña Juana de Castilla.
Sí, soy Juana de Castilla,
no me vaya a ser malaje,
no me llames por mi mote,
que me da mucho coraje.*

¡Que me tenéis ya mu harta!
¡Que estoy loca!, ¡que estoy loca!
Ahora vais a escuchar
las verdades de mi boca. [...]

La verdadera historia de Juana la Loca (RO), 2014.

Estos fragmentos, tomados del principio de los correspondientes romances, nos resultan también útiles para entender la estructura habitual de la que los autores dotan sus textos: comienzan con unas cuartetas en las que presentan al personaje, como las que acabamos de ver; la parte central relata sus vicisitudes mediante una selección de anécdotas en las que se puede apreciar su manera de actuar y su concepción del mundo y cierran el romance con una o dos estrofas con las que animan al público a comprar el libreto o bien piden la “conviá”, la invitación.

Siendo, como hemos dicho, un tipo de monólogo teatral, la puesta en escena y, sobre todo, la expresividad del que recita es importantísima, puesto que se trata de algo más que de un simple difusor, es un actor dando vida a un personaje, con sus características físicas y psicológicas. Aunque los hay individuales, lo más frecuente es que en la puesta en escena de un romancero intervengan dos personas.

Mientras que un componente canta o recita, el otro se limita a sujetar el cartel y hacer gestos de asombro, admiración, sorpresa, risas, llantos, duda, incertidumbre, todo ello dependiendo de la fase por la que transcurra el relato, lo que hace, si las dotes mímicas del acompañante son notables, que se realce y adorne con gracejo el texto, siendo un complemento importantísimo para el éxito del mismo. (Pedro González, 1992; Actas, 1994).

Esta descripción correspondía a los romanceros que se presentaron al concurso desde la primera edición en 1980 hasta 2008 –un buen ejemplo de ello han sido los romances interpretados por Paco Mesa, cuya acompañante hacía gala de una gestualidad muy peculiar y expresiva–, puesto que en el reglamento de 2009, recién creada la Asociación de Autores e Intérpretes de Romanceros Gaditanos (Arga), ya se admitió que pudieran recitar tanto una como dos personas. La recitación entre dos personas se sigue correspondiendo generalmente con un personaje único que se encarna por turnos, por ejemplo *El eterno repetidor* (2014), de los hermanos Barba –del que acabamos de ver un fragmento–, que incluso lleva el


título en singular. El surgimiento de una voz distinta dentro del romance o romancero se da a veces y cada vez con mayor frecuencia, aunque en estos casos deberíamos considerar si a veces estamos ante una parodia, uno de los problemas de delimitación de géneros y modalidades al que ya nos hemos referido en el ámbito de la producción (capítulo 4); parece claro en este momento que la evolución de romancero y cuarteto callejero marca la tendencia de una fusión entre ambas modalidades, un cruce entre narrativa y dramática, aunque el tiempo dirá si se trata de algo circunstancial.

Venimos hablando de recitación porque, aunque nada impide que el romance sea cantado entero o en parte, esa es la forma expresiva habitual; el reglamento del concurso se refiere a la interpretación sin especificar más. En *El Lazarillo deforme* (2013), Moisés García Fresno el *Moi* cantaba todo el texto manteniendo un sonsonete. En las coplas iniciales que le servían de presentación, el personaje explicaba todas sus deformidades añadiendo que tartamudeaba al hablar, con lo que pretendía justificar que el romancero fuera cantado. Otros cantan solo alguna parte, como la tabla de multiplicar parodiada y cantada a compás de pasodoble en *El eterno repetidor* (2014), o los momentos cantados que incluye *Los viajes de Marco Polo* (2014) como procedimiento para aumentar la comicidad en algunos pasajes.

Que la afición a los romanceros gaditanos de carnaval trasciende los límites de Cádiz lo demuestra el hecho de que Fulgencio y Javier Serrano hayan creado el Sindicato de Romanceros de Murcia. En su blog incluyen un *Manual para Romanceros* en el que vierten una serie de consejos para todas aquellas personas que quieran iniciarse en el arte del romance. Los consejos se refieren a muy diversos aspectos; destacamos aquí dos de ellos que dan indicaciones sobre cómo tratar el contenido teniendo en cuenta la finalidad comunicativa:


- Usa la contradicción humana, el contraste entre nuestras altas metas y nuestro comportamiento en la práctica. Ahí nos veremos todos reconocidos y nos reiremos de nosotros mismos [...]
- No te metas con disminuidos de ningún tipo o con personas marginales o marginadas, no lo necesitas. Afortunadamente nuestros políticos dan el juego necesario. En cambio, si tú tienes una particularidad física visible, eres obeso, calvo, narizotas, manco, cojo, ciego, gafotas no dudes en hacer chistes con ello pues nadie se sentirá ofendido, y arrancarás alguna sonrisa. [...]

Salvador Fernández Miró es reconocido como el maestro de los romanceros gaditanos actuales, aunque no todos sigan su estilo tradicional. Con algunas excepciones, Salvador interpreta los romances en solitario, unos propios y otros creados en colaboración con el Gómez. Sus personajes son frecuentemente conceptuales, como Dios, Satanás o la Muerte; pero también ha interpretado a un superhéroe en *El regreso del Salvador* (2006) –título en el que jugaba con su nombre–, a un excéntrico inventor en *La máquina del tiempo* (2009) e incluso a un romancero ventrílocuo hablando a través de un muñeco que él mismo había construido en *El gran Charly* (2012). Uno de sus personajes más recordados es de tipo histórico con una fuerte carga simbólica, *Herodes* (2005); así se refería Fernández Miró al romancero en general y a este en particular en una entrevista realizada por José Manuel Sánchez Reyes para el *Diario de Cádiz* (28-12-2014, web):

- ¿Cuál es el mejor romancero que ha interpretado?
 - Herodes y Satanás. Me encantaron. El de Herodes fue políticamente incorrecto, porque decía cosas de los niños que no se pueden decir en público. Los padres que lo escuchaban se reían de lo que no eran capaces de decir ellos.
 - ¿A qué se debe el auge del romancero?
 - En primer lugar la forma de escribir del Gómez, tan sencilla, que a la vez es lo más difícil. Son cinco, diez minutos, no te exigen cantidad pero sí calidad. No llega a aburrir, sobre todo si es corto. Lo salvas si eres bueno vendiéndolo. Concentras todo tu ingenio en cuarenta, cincuenta o sesenta cuartetas. Eso lo puede hacer mucha gente.
- (Vídeo  10).

Los romanceros tradicionales de Salvador Fernández Miró contrastan, sin embargo, con otros actuales, como ocurre en el siguiente ejemplo –segundo premio en el concurso de 2013– en el que encontramos dos personajes individualizados por sus nombres, Tóxica y Letal, si bien con una historia y unas características comunes. En este romancero se mezcla la recitación con el canto, incluso con ciertos esbozos coreográficos, y se hace participar al público. El resultado se acerca a un auténtico show, aunque se sigue manteniendo el cartelón y el puntero característicos⁹³, además de que no hay diálogo entre los intérpretes y el público es el único

93 También hay romanceros que no llevan cartelón, como Ana López Segovia, o que lo llevan como elemento decorativo complementario del tipo, sin la función habitual, como Andrés Ramírez y David Medina, con una gran carátula de disco de vinilo por cartelón en lo que ellos denominan su “show-mancero” de 2015, *Alma andaluza*.

enunciatorio. El ejemplo, que muestra la evolución del romancero carnavalesco en el límite con la parodia, es un fragmento de *Drag-gados y con tacones, ¿te das queen?* (2013). (Véase  11)⁹⁴.

5.2.8. Popurrís, canciones y temas libres

Según la segunda acepción del DRAE, un popurrí es una “composición musical formada de fragmentos o temas de obras diversas”. El popurrí de carnaval ensambla distintos fragmentos musicales, unos originales y otros provenientes de melodías ya conocidas, carnavalescas o no. Este segundo caso es el más habitual, por lo que, de los tres tipos de composición que analizaremos en este apartado, deberíamos considerar la canción, desde un punto de vista musical, como el paso previo al popurrí, puesto que son las canciones –o al menos parte de ellas– las que lo conforman, unidas mediante una serie de engarces que sirven de transición entre los distintos ritmos y tonalidades que caracterizan a cada una, de tal manera que se dota al conjunto de una cierta unidad musical.

Cualquier copla de carnaval cantada es, de hecho, una canción; sin embargo, teniendo en cuenta, por una parte, la infinidad de variaciones rítmicas y melódicas que una canción puede presentar y, por otra, que hay ciertos tipos de canción que resultan canónicos en el carnaval, llamamos aquí «canción» –de manera restringida desde el punto de vista metodológico– a cualquier composición carnavalesca cantada que no presente las características musicales de un tango o de un pasodoble, o bien, dada también su diversidad musical, que no posea las características formales y de tratamiento temático que antes hemos considerado para un cuplé: brevedad, clave humorística y desarrollo del contenido procurando un efecto de sorpresa final. Dejaremos también aparte en la consideración de canciones a aquellas que sirven de base a las coplas de presentación, teniendo en cuenta la función específica que juegan dentro del repertorio en relación con el tipo de la agrupación.

La historia del carnaval nos muestra la convivencia durante décadas entre las canciones propiamente dichas y los popurrís, convivencia que se quebró parcialmente cuando los reglamentos de los concursos dejaron fuera las canciones como tales y

⁹⁴ El fragmento está tomado de la grabación realizada por Domingo Acedo e incluida en la *III Muestra Virtual Internacional de Carnaval*, organizada por el Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz en 2013.

solo permitieron otras fórmulas rítmicas distintas del tango y el pasodoble en los popurrís y, en épocas más recientes, en las presentaciones. Pero el resurgimiento del carnaval ilegal con su total libertad creativa en la época contemporánea, poco a poco ha ido dando espacio de nuevo a las canciones que, en muchos casos, están sustituyendo al propio popurrí, aunque otras veces convivan por motivos diversos.

Pocas veces llevamos canciones, solo cuando algo se nos ha quedado en el tintero al hacer el popurrí; entonces es cuando por estructura o por no dilatar más la historia lo cantamos aparte. (Ana López Segovia en entrevista privada, junio 2015).

El estudio sobre las músicas del carnaval de Bablé y Alcalá-Galiano (1994; Actas, 1996) está centrado de manera específica en el tango gaditano o tanguillo; sin embargo, al hablar de otras composiciones interpretadas por los antiguos coros y murgas, además de los ya sabidos pasodobles, popurrís, cuplés y estribillos, nombran muchas otras que se corresponderían con las canciones tal y como aquí las estamos considerando. Dicen, por ejemplo, que el coro de la Sociedad Obrera Gaditana incluía en sus repertorios jotas, valeses, danzas y mazurcas, y que Manuel López Cañamaque escribió guajiras, rumbas y polcas, e incluso añaden una descripción de otra serie de composiciones por orden alfabético, como las alegrías, el cake-walk, el fox-trot, la gavota, la guaracha, el jabado, el rondó o la zarabanda. Se refieren estos estudiosos a unas épocas en las que nada ni nadie coartaba el uso de una u otra música como base para las coplas y en las que todavía estaba definiéndose el cuplé de carnaval. En la actualidad, la diversidad de formatos musicales en las canciones de las agrupaciones ilegales y, por tanto, en los popurrís de todas las modalidades, se ha ampliado al incorporarse los consiguientes ritmos de moda, como históricamente ha venido ocurriendo con los que se han hecho populares en cada época, desde el bolero y la canción de autor al blues, pasando por todas las posibilidades que ofrece la música pop, sin olvidar el flamenco.

[...] El corpus de cantes flamencos está ampliamente representado también en el popurrí de las agrupaciones, existiendo una tendencia preferente (y lógica) en interpretar estilos festeros frente a otros más primitivos y de mayor jondura: bulerías, alegrías y tangos predominan, al tiempo que escasea la toná, la caña o la seguriya. (Osuna García, 2002: 312).

Las músicas seleccionadas para la composición de un popurrí o las que se toman como base para una canción de carnaval generalmente están justificadas por

sus connotaciones, por sus posibilidades de evocación. De esta forma, el ritmo, la melodía e incluso el recuerdo o la posible utilización de partes de la letra original multiplican las significaciones y subrayan el contenido de la cuarteta o de la copla, además de complementar las características del tipo. Por ejemplo, dos de las cuartetos del popurrí de la chirigota callejera *Los que se quedaron en los huesitos* (2014) estaban creadas sobre música cubana; esta música se relaciona fácilmente con el tipo que llevaba la agrupación, que evocaba las barritas de chocolate Huesitos, con la cara tiznada y la peluca rizada que llevaban sus componentes, tipo de gran actualidad en aquel momento porque aludía al cierre entonces anunciado de la fábrica de estos chocolates. Así comenzaban el popurrí cantando con la melodía de *Guantanamera*, de José Fernández Díaz:

Yo soy un hombre sin sueldo / con un horario diurno, / que luego sigue de tarde / y empalma con un nocturno. / Yo soy un hombre que nunca / va a equivocarse de turno. [...]

En algunos casos, las músicas del popurrí, además de estar relacionadas con el tipo, sirven, al mismo tiempo, para marcar las características con las que una agrupación desea ser conocida de manera general. Así la agrupación ilegal conocida como Chirigota Rockera incorpora siempre el rock a sus popurrís como un rasgo de estilo; por ejemplo, en 2014 con *Rock and Roll Circus*, llevaban el tipo de distintos personajes circenses y, de las nueve cuartetos que componían su popurrí, siete tenían como base distintas piezas de rock, entre otras, "Lentejuelas", de Barricada; "Dirty Deeds Done Dirt Cheap", de AC/DC, "Nueva ola", de Miguel Ríos, "El rock de la cárcel", de Elvis Presley o "Quiero bailar rock and roll", canción de Manolo Tena que hizo famosa el grupo Siniestro Total.

Estas dos agrupaciones a las que acabamos de referirnos, a pesar de seleccionar músicas tan diferentes para sus popurrís, coincidían, sin embargo, en incluir también alguna música de carnaval considerada clásica, como el cuplé de *Los sarracenos* (1957), de Paco Alba, y el pasodoble de *Con gancho* (1987), de Pedro Romero, en el caso de *Los que se quedaron en los huesitos*, así como el pasodoble de *Los principiantes* (1995), de Antonio Martín, en el caso de *Rock and Roll Circus*, cuarteta esta última en la que incluso jugaban con la letra original para decir lo contrario, aumentando así el efecto cómico del contenido de la versión:

Cuando mi viejo se enteró / que yo me metía a coplero, / que me tiraba esta afición / de escribir para comparsa, / sacó de un antiguo cajón / un mon-

tón de cancioneros / y en todos ellos, / el nombre de Paco Alba [...] Los principiantes (CP: P), 1995.

Cuando mi viejo se enteró / que yo me metía a rockero, / que me tiraba esta afición / de distorsionar guitarras, / sacó de un antiguo cajón / una babucha de cuero, / la mojó en un charco / y me endiñó en to la cara. Rock and Roll Circus (CLL: cuarta cuarteta del popurrí), 2014.

Este uso habitual en todo tipo de agrupaciones de utilizar en los popurrís melodías carnavalescas conocidas tiene también la función de anclar el popurrí al género, de relacionarlo directamente con la tradición, unas veces para ensalzarla, como suelen hacer los coros y las comparsas, y otras para parodiarla, como es el caso de las chirigotas callejeras y oficiales y de los cuartetos, pero casi siempre con un carácter reverente y nostálgico.

El aprovechamiento de las músicas y las letras de las composiciones originales para las canciones del carnaval callejero tiene unas características muy parecidas al que se hace en las cuartetos de los popurrís, pero en este caso de manera más extensa. Hay incluso agrupaciones que toman el tipo de grupos musicales de cualquier estilo y sacan partido de esta manera a numerosas piezas originales a lo largo de todo el repertorio; así ocurrió, por ejemplo con *El retonno de los Amaya* (2008), que basaba sus coplas de presentación, estribillo y popurrí en rumbas catalanas e incluso relacionaba con ellas algunos momentos de sus cuplés; o con *Los Panchos en concierto* (2013) quienes dieron este formato a una parte importante de su repertorio haciendo también un uso eficaz de la manipulación de las letras originales en sus canciones. Veamos la versión que esta última agrupación hizo del bolero “Si tú me dices ven”, de Alfredo Gil, del trío Los Panchos⁹⁵:

*Si tú me dices ven, / lo dejo todo. / Si tú me dices ven, / será todo para ti:
/ la custodia de los niños / también te la daré, / mis ahorros, que son pocos, /
serán tuyos también. / Si tú me dices ven, / todo cambiará. / ¿Qué tengo yo*

95 Letra original del bolero, en la que se repite la última parte (en negrita) tras una falseta de las guitarras: *Si tú me dices ven, / lo dejo todo / si tú me dices ven, / será todo para ti: / mis momentos más ocultos / también te los daré, / mis secretos, que son pocos, / serán tuyos también. / Si tú me dices ven, / todo cambiará, / si tú me dices ven, / habrá felicidad, / si tú me dices ven, / si tú me dices ven. / **No detengas el momento / por las indecisiones, / para unir alma con alma, / corazón con corazón, / reír contigo ante cualquier dolor, / llorar contigo, llorar contigo, / será mi salvación. / Pero si tú me dices ven, / lo dejo todo, / que no se te haga tarde / y te encuentres en la calle / perdida, / sin rumbo / y en el lodo / si tú me dices ven, / lo dejo todo.***

*que hacer / pa lo nuestro arreglar? / Si tú me dices ven, / si tú me dices ven.
 / No comprendo qué motivos / nos tienen separados / para que después de
 un año / tú te quieras divorciar. / Algunas cosas tendré que mejorar; / mis
 pocos vicios, mis pocos vicios / los tengo que dejar. / Pero si tú me dices ven,
 / lo dejo todo: / la bebida, el tabaco, / yo los dejaré por ti; / las mujere y los
 canutos / hoy mismo dejaré, / del casino y de la peña / también me borraré.
 / Si tú me dices ven, / todo cambiará / y a la del 4° B / no pienso verla más, /
 si tú me dices ven, / si tú me dices ven. / Pero si tú me dices ven, / lo cambio
 todo: / to las tarde al Mercadona / yo te pienso acompañar; / a la bruja de tu
 madre / también respetaré, / juro que a mis amigotes / ya nunca los veré. / Si
 tú me dices ven, / dejo el carnaval / y en el garaje ya / no volveré a ensayar.
 / Si tú me dices ven... / ¡pues anda y que te den! Los Panchos en concierto
 (CH: Can.), 2013.*

Pero, como ocurre en tantas ocasiones con las canciones más populares, la misma melodía podemos encontrarla en los popurrís de otras agrupaciones con la función de subrayar el contenido de una cuarteta determinada:

*Si tú me dices quién / yo digo cómo; / si tú me dices qué, / yo te digo qué
 de qué; / si tú dices qué de qué de qué / yo te digo qué de qué de qué de
 qué... / [Hablando] Vamo a dejarlo ahí. Windows 95 (CU: Pop.), 1996.*

Desde el punto de vista formal, también hemos adelantado que el popurrí aparece dividido en «cuartetos» y que este término no hay que entenderlo con un significado métrico, sino con el puramente estructural que se le da en el lenguaje carnalero: cada una de las partes temáticas y musicales que lo componen. Estas partes estructurales pueden ser breves o muy extensas, depende de la idea que el autor pretenda expresar en relación con una determinada música, puesto que es esta relación de colaboración entre música y letra la que define generalmente a una cuarteta. La que sigue es la cuarta cuarteta de las ocho que componían el popurrí de la comparsa *Los del piso de abajo* (2013) –con el tipo de demonios– que, sin embargo, es una redondilla desde el punto de vista estrófico.

*Déjate poseer por mí, / pon un demonio en tu vida, / muerde la fruta pro-
 hibida / que yo tengo para ti. (Bis)*

Pero, en ese mismo popurrí, la sexta cuarteta –y las demás de la pieza– presentaba unas características muy diferentes a la cuarta:

Qué es un diablo sino un corazón / que no late al ritmo de otro, / qué es un diablo sino una oración / sin dios, profeta, ni fe. / Un diablo es la garganta que entonó / la canción de despedida / y cuando quiso gritar / sintió clavada una espina. / Un diablo eres tú, un diablo soy yo / cada vez que dejamos por el camino / arrumbados en un rincón / los sueños que un día tuvimos. / Un diablo son / unas manos vacías, / unos pies que no caminan. / Las pesadillas se viven durmiendo, / despertándose, terminan; / pero nos frenaba el miedo, / pero nos callaba el miedo, / el miedo que no sabía / que aquí, en el piso de abajo, / ya somos la mayoría, / la absoluta mayoría, / la tremenda mayoría, / la temida mayoría, / la imparable mayoría. / Sé muy bien de lo que habló: / ya es hora de que las almas / por fin las cargue el diablo.

Tampoco existe una regla en cuanto al número de cuartetos que deben componer un popurrí, solo se tiene en cuenta el límite de tiempo que impone el concurso a las agrupaciones oficiales, tiempo que generalmente también sirve de referencia a las agrupaciones callejeras. La extensión del popurrí es precisamente uno de los motivos que aducen algunas agrupaciones callejeras para no incorporarlo a sus repertorios; consideran también que es una pieza de difícil montaje porque, además de tener que ensayar cada cuarteto de manera independiente, como si fuera una canción, después es necesario ensayar mucho la pieza entera para trabajar los engarces, que suponen una dificultad añadida. Un popurrí necesita, por tanto, de mucho ensayo, algo que no es propio de las agrupaciones callejeras, y luego en la calle no siempre se consigue mantener la atención del público durante tantos minutos, por lo que prefieren hacer en su lugar dos o tres canciones de manera que el repertorio se haga más ligero.

Hay agrupaciones callejeras que unos años presentan popurrí y otros no; pero hay otras que siempre lo incluyen porque se adapta al estilo del que han ido dotando a la interpretación de sus repertorios. La chirigota de José Manuel Cossi es una de las que puede representar este último caso y así lo declaraba él en la conversación que mantenía con Enrique Goberna, también autor de agrupaciones y conductor del programa *Solo callejeras*.

E. Goberna: ¿Y el popurrí? Es muy difícil hacer un popurrí, son muchos cortes, hay que hacer mucho ensayo, por eso a veces lo hemos abandonado; empezamos a hacerlo por similitud con el concurso, pero vosotros habéis sido fieles al popurrí.

J. M. Cossi: Nos ha pasado en parte como con el estribillo, que nuestro popurrí siempre es muy participativo con el público, porque se baila, se canta,

se mueve mucho y eso nos ha hecho disfrutarlo siempre. [...] Yo soy un *picao* del popurrí, porque como hay que dar con la música adecuada para esa idea y para ese estilo y a mí me gusta mucho la música... [...] No somos capaces de hacer un popurrí de ocho minutos y nos va saliendo de catorce minutos, que la gente dice a ver estos tíos cuándo acaban; así que hemos pensado en dividirlo en dos tramos de siete, que es el límite de la capacidad de atención de la gente, y eso está testado por el concurso. (*Solo callejeras*, nº 1, 19-5-2009).

El segundo programa de *Solo callejeras* (26-5-2009) contenía una entrevista con cuatro componentes –Jose, Isi, Ángel y Miguel– de una chirigota⁹⁶ que también incluía popurrí habitualmente en sus repertorios. Sus declaraciones inciden en la selección de músicas y en las dificultades de la composición de un popurrí, además de la puesta a prueba de las cuartetos en la propia calle:

Escuchas una canción conocida y se te ocurre una tontería sobre ella y es graciosa, pero no tendría sentido si la cambias de música. [...] Hemos llegado a tener popurrís de doce minutos, pero a lo mejor hemos cantado seis minutos, porque no es cuestión de aburrir, sino de hacer reír; si nos reímos nosotros, eso nos vale. Teníamos con *Los buscapiso* una cuarteta que duraba unos dos minutos con la música de la presentación de *Voces negras*⁹⁷, que costó mucho meterla con sus voces y todo, pero la cantamos una vez en la calle y la gente no se reía, así que... fuera. Si la letra no cumple su objetivo, no la cantamos. Este año la versión definitiva del popurrí se cantó el jueves.

En el carnaval del teatro, el popurrí es aprovechado por las agrupaciones con diversos objetivos: lucir en él sus voces, su comicidad o sus posibilidades escénicas. Algunas agrupaciones oficiales, sobre todo las que tienen por costumbre cantar también a pie de calle durante la Semana de Carnaval, hacen popurrís que en muchos momentos invitan a la participación del público, de manera que preparan una pieza que dará también buenos resultados en la calle. Este es el caso, por ejemplo, de la comparsa de Jesús Bienvenido, que en 2009 incluyó en su popurrí “La conga del trasnochador”, cuarteta que el público sigue pidiendo en sus actuaciones fuera del concurso. En otros casos, el popurrí es momento de escenificaciones,

96 Hemos aludido a esta agrupación anteriormente bajo el nombre de *Los de Cadi Cadi, centro centro, de Puertatierra pa entro* (2004), que incluía el tango de *Las viejas ricas* (1884) en su popurrí; la chirigota había salido como *Los buscapiso* en 2003.

97 Comparsa de 1982, una de las más recordadas de Antonio Martín. La presentación se caracteriza por su complejidad coral.

acercándose de alguna manera a veces al tema libre de los cuartetos; en 2007, la comparsa de Luis Rivero *El desafío* llevaba el tipo de pistoleros del Oeste americano que, en un momento determinado, tenían una pelea a puñetazos planteada como una auténtica coreografía; esto obligaba a cantar tumbados en el suelo a los componentes que habían resultado noqueados, aumentando así las dificultades del canto, lo que era muy valorado por el público.

Otro popurrí con el que disfrutábamos era con el de *El desafío*; cada vez que llegaba la pelea, la de cosquis que nos dábamos. Muchas veces estabas enfadado con alguno de la comparsa y en la pelea aprovechabas para hacer las paces, le dabas cuatro cosquis y ya se había arreglado todo, es curioso. (Luis Rivero en entrevista privada, julio 2008).

Sin embargo, algunas agrupaciones oficiales se han mostrado también contrarias al popurrí; para decirlo con mayor exactitud, se han mostrado contrarias a la obligación de presentar un popurrí al concurso, sobre todo algunos coros –mientras que otros han presentado un popurrí distinto en cada fase del concurso–, argumentando las pocas probabilidades de cantarlo después en la calle a pesar de la complicación que supone su creación y montaje. Así lo expresaba un coro al empezar un popurrí compuesto por música de tangos en el resto de sus cuartetos:

¡Popurrí, popurrí, popurrí! / Hay que cantar un popurrí / porque lo obliga el reglamento / aunque nos cueste mil tormentos, / con lo aburríos que son los popurrís de coro, / a nadie le gusta un popurrí de coro. / Cuatro meses ensayando el popurrí / pa cantarlo cuatro vece aquí / y en la batea una vez y... y... / Por eso le pedimo a la afición / sensibilidad con nuestra petición: / que cante el popurrí el que quiera, / que se cambie de tipo el que quiera, / que le apaguen las luce al que quiera. / Y yo, como vengo de entendío, / en vez de tantas pamplinas, voy a cantarles otro tanguillo. Los entendíos del racataplán (CO: Pop.), 2004.

Uno de los tangos que ese coro incorporó al popurrí como una cuarteta más ha llegado a convertirse precisamente en uno de los tangos clásicos de estas últimas décadas, de esos que se cantan en las reuniones de amigos. Se trata de un tango al tango:

Ay, tanguillo cascabelero, / con las olas que trae tu mar / va fraguándose en Cai el compás / del cante que tanto quiero. / Mi tanguillo cascabelero, / de

alegrías y de mirabrás, / de murallas y de vendaval / roneando a los luceros. / Ay, tanguillo cascabelero, / al cantarte me siento feliz, / al bailarte me siento morir / embrujao por tu compás. / Mi tanguillo cascabelero, / rey del cielo de los esteros, / rugir de tus caracolas, / verdín de tu bajamar. / Cuando Cai te marca el compás, / titirí titirí titirí tititrán, / rezuma ya de alegría, bella tierra mía, / cuando Cai te marca el compás, / titirí titirí titirí tititrán, / ay, qué redoble prefieres: / la caja tocá en La Viña, / las palma en Santa María. / Cuando Cai te marca el compás, / se hace un nudo en mi corazón, / la sal de la bahía / y el quejío de Camarón. / Cuando Cai te marca el compás, / ¡a callar, a callar, a callar!, / que suena el tango de Cai, / que es lo más bonito / que es lo más bonito que Dios creó. / Mi tanguillo cascabelero... Los entendíos del racataplán (CO: Pop.), 2004.

Es difícil que una composición extensa como el popurrí se haga tan popular como para que se recuerde completa; lo que sí es frecuente es encontrar cuartetas aisladas que permanecen en la memoria de los gaditanos, como ocurre con pasodobles, tangos o cuplés. Aun así, me consta que hay todavía quien es capaz de cantar completo el popurrí de *Los cruzados mágicos*, la innovadora chirigota de 1982, que contaba la aventura de don Romualdo en un día de playa como si de una auténtica cruzada se tratase. Aunque no se canten enteros, muchos popurrís son recordados por su influencia posterior en otras agrupaciones, como el de la comparsa *Los soldaditos* (1989), que cambió el concepto de popurrí por su interpretación elegante y por su contenido bien estructurado, que mostraba una posición en contra del localismo de Cádiz en general y del carnaval en particular –muchas veces inducido por determinados intereses–, junto a una actitud a favor de la libertad de expresión. Esta es una de sus cuartetas:

Aquí cantó el soldadito / sin fronteras pa guardar, / aquí cantó el soldadito / de la arena y de la mar, / que no se esconde en trincheras / porque aquí le han enseñao / que para tirar la piedra / hay que hacerlo descarao. Los soldaditos (CP: Pop.), 1989.

Otros popurrís pertenecen ya a la memoria común de los gaditanos y de muchos andaluces por su contenido e incluso por su simbolismo, como el de la comparsa *Nuestra Andalucía*. Fernando Santiago Muñoz, en su blog de *Diariodecadiz.es* “Con la venia” (2-2-2013), decía: “Yo también me aprendí el popurrí de la comparsa *Nuestra Andalucía*. Me sale del tirón. Creo que tan solo me sé ese y el de *Los Cruzados*”. Para valorarlo en su complejo contexto, debemos tener en cuenta que

el de *Nuestra Andalucía* se cantó en el Carnaval de 1977, cuando la fiesta volvió a celebrarse en febrero tras los años de Fiestas Típicas, y que en diciembre de ese mismo año tuvo lugar la mayor manifestación recordada en Andalucía, en todas sus capitales, demandando la autonomía; hasta 1982 no se convocaron las primeras elecciones al Parlamento andaluz. En el popurrí, con fuerte carácter identitario, se dedicaba una cuarteta a cada una de las provincias andaluzas y se añadía una cuarteta final sobre una música muy popular que se convirtió en un auténtico himno. Su autor, Pedro Romero Varo, escribía así sobre esa última cuarteta en un libro poco conocido (1998: 97):

Terminado el recorrido por las ocho capitales andaluzas, sólo tenía que rematar la faena como los buenos mataores, para terminar este popurrí de coplas. Entonces estaba de moda, aquella evocadora y sentimental canción del Grupo Jarcha, "Libertad sin ira". Yo le puse mi letra particular, y de esa manera rematábamos el popurrí... trabajar, trabajar queremos trabajar... parecía hasta increíble que los andaluces con la fama franquista que tenemos de flojos y de vagos, pidiéramos en una copla folclórica trabajo. Esa era la Andalucía que empezaba a nacer. La nueva Andalucía que pedía trabajo. Y no quería privilegios. Ni Andalucía ni los andaluces, necesitamos o queremos privilegios. Andalucía y sus hijos, lo que queremos fervientemente, que nos dejen ser lo que queremos ser. Estamos predestinados, como igual de preparados para ello. Un pueblo libre, para España, para la humanidad y para nosotros mismos.

La cuarteta final es esta:

Lo que es urgente / y nuestra región necesita, / buscar su bienestar / y tener su autonomía. / Somos conscientes / y bien lo sabemos sus gentes, / que es una tarea dura / que se escuche nuestra voz, / pero estando todos muy unidos / no cabe duda lo lograremos, / no pedimos ningún lujo, / solo trabajo, y un mejor trato / y en paz. / Trabajar, trabajar / queremos trabajar, / basta ya de tantas mentiras, / no se puede engañar / al pueblo sin piedad, / que los andaluces / no aguantamos más. / Y gritar y gritar / tenemos que gritar / por nuestros derechos de vida / y la justicia social / tenemos que lograr / bajo la bandera de la libertad. / Libertad, libertad, / sin ira libertad... Nuestra Andalucía (CP: Pop.), 1977.

Melodías evocadoras, melodías simbólicas o melodías sugerentes sirven para los fines de un popurrí en cuanto a la relación con el tipo y su desarrollo. Pero también

y por diversos motivos muchos autores deciden crear melodías originales para esta pieza de sus agrupaciones, al menos para algunas cuartetos, principalmente si se trata de comparsas.

Hoy es cada vez más residual en comparsa el uso de músicas populares. Eso puede deberse al interés de las coplas o no; puede deberse también al tema de la declaración en la SGAE, porque solo tengo derechos sobre la letra y entonces cobro la mitad de derechos, y eso es ajeno a la copla, es una cuestión administrativa que, sin embargo, está marcando la evolución de la copla. Ahora el público nuevo, que ya está acostumbrado a músicas originales, no entendería bien que una comparsa innovadora llevara una música popular, le restaría valor. En mi comparsa todas las músicas son originales pero, si yo hiciera la música, no estoy seguro de que toda fuera original. Pero lo que yo defiendo es que el hecho de que la música sea original o no tiene que responder a cuestiones creativas, no a otros criterios externos que desvirtúen la evolución natural, el ecosistema. (Miguel Ángel García Argüez en entrevista privada, julio 2014).

Las músicas originales suponen un valor añadido que da prestigio al autor de la composición y a la agrupación que las interpreta; sin embargo, hacen más difícil la memorización por parte del público de las cuartetos en cuestión, a no ser que se trate de melodías fáciles y muy pegadizas. El resultado tiene la posibilidad de añadir puntos en la valoración del concurso, pero es más probable que resulte efímero. A su vez, una letra creada sobre una melodía conocida puede tener incluso el efecto de sustituir en la memoria a la letra original; valga como ejemplo que algunos de mis conocidos que vivieron el Carnaval del año 2000 me confiesen que no son capaces de escuchar la famosísima canción “We Are The Champions”, de Queen, sin recordar la letra que suplantó a la original en una cuarteta del popurrí de *Los rockeros de La Puebla en concierto*.

Antes de ayer / fui a almorzar, / abrí el frigorífico ahín / con una jartá de ganas, / pero allí no había na. / Me mosqueé / una jartá / y le pegué tres chillío a mi vieja / que estaba acostá: / ¡Quilla, quilla, quilla! / Llégate al Champion⁹⁸, mumá, / que aquí no hay nada pa almorzar. / Llégate al Champion, / llégate al Champion / que estoy canino / y llégate al Champion, / que va a cerrar. Los rockeros de La Puebla en concierto (CH: Pop.), 2000.

98 Supermercado muy popular que después sería sustituido por Carrefour, de la misma cadena.

Por otra parte, tanto las músicas conocidas por el efecto de su evocación, como las originales por su ritmo, su sonoridad o su orquestación han de añadir significaciones y matices a los elementos básicos del tipo. Ya venimos explicando que un popurrí, en cuanto a su contenido, supone el momento más amplio de desarrollo de las características del tipo que lleva la agrupación; es donde encontramos los condicionamientos y la “historia” del personaje que se muestra ante el público, personaje que se ha presentado en sus rasgos elementales al principio de la actuación y que ya nos ha dado su punto de vista sobre una serie de temas en los tangos o en los pasodobles y en los cuplés. El popurrí es, por tanto, la culminación de la evolución dramática del repertorio.

Cuando el tipo se refiere a una idea más que a un personaje propiamente dicho, las dificultades para su plasmación en las cuartetas del popurrí tienden a aumentar. No se trata entonces de contar una historia con un desarrollo dramático, sino de dar las distintas perspectivas desde las que puede ser contemplado un concepto. Estos tipos abstractos suelen aparecer más frecuentemente en coros y comparsas que en otras modalidades y generalmente requieren elementos líricos en el popurrí.

Yo no puedo empezar ideando un tipo empezando por la ropa, sino por la filosofía de lo que quiero decir. Así que primero la filosofía del popurrí, lo que tratamos de representar, y luego lo vistes de lo que sea. [En *La orquesta Cádiz* expreso en el popurrí] lo que quiero decir realmente de este tipo que llevamos, que son los sonidos de Cádiz y los hacemos así: las horquillas al andar, las campanas de la catedral, las trompetas de Semana Santa, las palmas... eso para mí es fundamental, si no fuese así yo quitaba el popurrí [...]. El popurrí me da mucho trabajo, pero también le da mucho juego al repertorio. (Rafael Pastrana Guillén en entrevista privada, julio 2008).

Podemos ver como ejemplo de esta forma de desarrollo del tipo una cuarteta del coro al que se refería Rafael Pastrana, *La orquesta Cádiz*. Se trata de la tercera del popurrí que habla de los sonidos de Cádiz por la tarde, después de haberse referido a los de la mañana en las cuartetas anteriores, tanto a los que se oyen –las cafeteras en los bares, las persianas que se suben, los niños que van al colegio– como a los que se echan de menos, aludiendo en este segundo caso a las sirenas de las industrias que han ido desapareciendo de la ciudad.

La tarde tiene un sonido / que es como un gemido / que nos traen los vientos; / suena de risa el poniente / y el levante fuerte parece un lamento. /

Suena un murmullo que inquieta allí en la Caleta / y el faro que ruge cuando viene niebla, / un niño que grita subido a las barcas / y suena un pechazo en el puente Canal⁹⁹. / Suena un juanillo¹⁰⁰ a fuego vivo, / suena el Carranza, gol de esperanza, / suena el entierro de la caballa¹⁰¹, / cositas nuestras. La orquesta Cádiz (CO: Pop.), 2008.

Los popurrís de las chirigotas, en cambio, se relacionan generalmente con la narrativa, con anécdotas del tipo que representan que evidencian sus características fundamentales. Como corresponde a la modalidad, los popurrís de chirigota se componen en clave humorística, lo que supone una desventaja para aquellas que se presentan al COAC por ser una pieza que se repite en cada fase del concurso. Ya que el resto de las modalidades –coros y comparsas, en concreto– no tienen la obligación de hacer reír, la repetición puede resultarles favorable como procedimiento para que sean mejor apreciadas las características de la composición; sin embargo, resulta difícil reírse de un golpe cómico que se conoce de antemano y que incluso ha podido verse más de una vez por televisión tras la actuación del grupo en clasificatorias. Para salvar este obstáculo, algunos autores, como Pedro A. Serrano el *Canijo*, suelen cambiar algunas cuartetas del popurrí de una fase a otra del concurso y generalmente lo advierten a través de los medios de comunicación para crear nuevas expectativas en el público. El caso de las chirigotas callejeras es distinto porque, normalmente, no se repite público ni hay proyección mediática, así que pueden interpretar en los distintos pases el mismo repertorio completo, no solo el popurrí, porque hará reír a otras personas.

Para observar cómo funciona la relación con el tipo mediante una fórmula narrativa, veamos ahora, completo, uno de los popurrís de chirigota que ha sido más valorado en las últimas décadas en el carnaval oficial; la agrupación llevaba el nombre de *Los pavos reales, una especie en extinción* (2004). Esos “pavos reales” no eran otros que los reyes de España, desde los Reyes Católicos hasta la actualidad; los componentes de la chirigota aparecían caracterizados individualmente de manera muy reconocible y con los rostros surcados por marcadas venas azules. El popurrí,

99 Alude a la costumbre de los jóvenes de lanzarse al agua desde el puente Canal, en la playa de la Caleta, en las horas de la pleamar.

100 Hoguera de San Juan.

101 Celebración de despedida del verano que tiene lugar a finales de agosto o principios de septiembre en la playa de la Caleta.

por tanto, contaba la historia de la monarquía española en menos de ocho minutos, con varios momentos destacables, como el nacimiento de Carlos I o la abdicación de Bayona.

La historia comienza el día / que la reina de Castilla / con pasión se enamoró / de un muchacho inteligente, / buena gente, competente, / una persona excelente, / elegante y guapetón... / Lo de meno es que era el rey de Aragón. / Aunque ella no sabía / ni leer ni escribir, / luego demostró la historia / que sabía latín. / Pa el estudio nunca es tarde; / ella puso de su parte / y, al cumplir los treinta y uno, / se leía sin ayuda el Micho uno. / Y ya en la luna de miel / Isabel cogió a Fernando / y pasaron to la noche / tanto monta, monta tanto. / Todo el reino de Aragón / entró dentro de Castilla, / hasta la campanilla.

De este matrimonio nace, / entre otros hijos, Juana la Loca / que por su forma de ser / la pobre iba de boca en boca. / Ella era mu beata / y le tiraba lo religioso, / hasta que llegó ese día / que conoció a Felipe el Hermoso / y a la llamada de Dios... / Juana le colgó.

Se casó muy feliz, / pero al poco tiempo después / le daba en la nariz / que Felipe le era infiel; / se escuchaba en palacio: / "¡Que viene Felipe!, / culito a la pared". / Y ya se dio cuenta Juana / de quién era su excelencia / porque las doncellas / le hacían la reverencia, / pero mirando pa preferencia.

Juana quedó embarazada / porque, a pesar de todo, / ella seguía enamorada. / Un día estando en una fiesta / le entró un retortijón / y cuando estaba en el váter / le vino una contracción. / Cuentan que su majestad / tanto tuvo que apretar / que pensó que eran gemelos, / pero vinieron al mundo / un mojón y Carlos primero¹⁰².

Y así vio la luz / quien luego sería / el más grande del mundo entero / –el mojón no, eh, Carlos primero–, / que fue educado / para que fuera un digno heredero. / Luego se comprometió / y en su prima se fijó. / Aquello para el clero / resultaba tan inmoral / que el papa fue a verlo y le dijo: / "¿Con tu prima te va a casar? / Va a llevar tras tras, / que es sangre de tu sangre / que te corre por las venas". / "Santidad, mi prima está mu güena".

[Recitado] Este grandioso rey / lo tuvo todo en la vida, / po más grande fue la caída. / La guerra, el hambre, la miseria / lo llevaron a la depresión / y ya cansado, aburrido y decepcionado / abdicó, vamo, que lo mando al carajo to. /

102 Optamos por escribir los numerales completos para evitar dudas, porque no siempre se trata del ordinal, sino que hay también algún cardinal, como veremos.

[Cantado] Antes de que entrara en una depresión, / antes de que su reinado se fuera a pique, / Carlos primero tuvo un hijo varón. / ¿Y saben cómo le puso?: / Felipe¹⁰³. / Felipe segundo se casó con María Tudor, / que le ponía las pilas; / si hubiera nacido niña, / le hubiera puesto Alcalina, / pero como tuvo un pibe, / ¿sabéis cómo le puso?: / Felipe. / Después Felipe tercero / también tuvo su heredero; / dudaban entre ponerle / Eduardo o Enrique, / ¿y saben cómo le puso?: / Felipe. / Y luego Felipe cuarto / tuvo un hijo que era un flipe, / ¿y saben cómo le puso?: / [El público: "Felipe"] / [Recitado] ...Po no, le puso Carlos segundo / y se quedó con to el mundo.

[Cantado] Parampampam / paraparampaparara / A este Carlos segundo / llamaban el Hechizado; / qué forma tan diplomática / de decirle encarajotado. / Con él la casa de Austria / en España terminó / y llega desde la Francia / hasta la España el primer Borbón. / Felipe quinto sería / el primero de los Borbones / que enseguida potenció / la industria de la hojaldrina, / las ensaimada y los alfajores... / No he dicho nada de polvorones¹⁰⁴. / Más tarde tres hijos suyos / llegarían al poder: / Luis primero, Fernando sexto y Carlos tres. / ¿Carlos tres? / Es que tercero no rima bien.

Como dice el refrán, / a rey muerto rey puesto, / po después de Carlos tercero / viene Carlos cuarto, por supuesto. / En Francia estalló por entonces la revolución / y Carlo asustao con la guillotina / se hizo coleguilla de Napoleón / y una manchita en el pantalón. / Su hijo Fernando séptimo se enfadó, / hizo un motín y lo destronó, / pero enseguida Napoleón / [recitado] al padre y al hijo / los citó en Bayona / y les dijo: "A ver, / trae pacá la corona; / vamo a echarlo a suertes: / tú pares, tú nones / y la corona... pa mis cojones".

[Cantado] Mientras Pepe Botella reinó / Fernando seguía en Bayona prisionero / y cuando a España volvió / lo coronaron de nuevo; / cogió las Cortes de Cádiz / y se las pasó... por alto. / A la hora de la sucesión, / Fernando no tuvo varón, / Fernando tenía una infanta, / pero, claro, había un problema: / reinaban los príncipes, no las infantas, / y dijo: "¿Qué hago?, ¿qué hago? / Po cambio la ley / pa que en vez de un príncipe reine una infanta, / que eso no es trampa". / A que reinara una mujer / se negaban los carlistas; / Isabel les decía enfada: / "Asqueroso, machista y machista". / Y pa que no faltara de na, / Isabel se casó con un hombre / que dicen, que dicen / que era homosexual: / el Duque de Cádiz. / ¿De Cádiz...? ¡Me cago en la mar!¹⁰⁵

103 El público corea "Felipe" en cada caso a partir de aquí.

104 Ser o tener un polvorón equivale, en el habla de Cádiz, a llamar "atontado" a alguien.

105 Se alude aquí a la idea extendida de que en Cádiz hay muchos homosexuales.

Amadeo primero de Saboya / tres años estuvo de rey / rascándose... rascándose, punto y coma; / Alfonso doce perdió / las colonias importantes, / menos mal que nos dejó el desodorante. / Su hijo Alfonso trece / fue rey desde que nació; / menos mal que nació sin corona, / si no a la mama el mimi / se lo desmorona. / Y aunque Franco hizo pensar / que esto era el final del cuento, / larga vida a Juan Carlos primero / y Felipe sexto¹⁰⁶ / y que ustedes lo vean, por supuesto. / Gracias por su atención, / esta historia se acabó. Los pavos reales, una especie en extinción (CH: Pop.), 2004.

En las chirigotas callejeras los popurrís presentan características formales similares a los de las oficiales, aunque los personajes que inspiran los tipos suelen ser más desvergonzados –o de “poca vergüenza”, en términos carnavaleros– que los que aparecen en el teatro. Sus anécdotas y su lenguaje, por tanto, se corresponden con el cariz de esa otra clase de tipos. Nos puede servir de ejemplo el popurrí, también completo, de una agrupación femenina, la Chirigota de las Niñas, que, alternando la primera y la tercera persona, cuenta la historia de Juanita la Macarra, una mujer que ha adoptado todo tipo de vicios y que encuentra que, para salir de ellos, no tiene más camino social que buscar a un hombre que la “recoja”; con ese objetivo, se enrola en una caravana de mujeres que parten hacia Cádiz para encontrar marido, emulando el argumento de la película que, con ese título, dirigió William A. Wellman en 1951. En sus cuartetos se puede apreciar la ironía con la que se tratan los roles de género, sobre todo el femenino.

Esta es la historia de Juanita la Macarra, / desde pibita la reina del botellón, / que se metía en todos los bares que encontraba / y a todas las juergas se apuntaba del tirón. / Un mediodía que se estaba despertando / le dio un mareo y tuvo una revelación: / “Más vale, Juana, que te vayas enmendando, / que con tu edad ya no compensa el resacón”. / No le dio tiempo ni a pedir un descafeinado / cuando John Wayne apareció por el saloon: / “¿Quieres, Juanita?”. “No, qué va, me estoy quitando” / “Está muy buena”. “Venga, vale, vámonos”. Parabarabaraba papapapa papapá / parabarabaraba papapapa papapá.

Hoy para mí es un día especial, / no saldré por la noche; / podré sentir lo que nos da el sofá / cuando el sol ya se esconde. / Me encerraré y no pienso bajar ni a tirar la basura / y cenaré frutita y un yogur, / como no lo hice nunca. / ¿Qué pasará, qué misterio habrá? / No saldré por la noche. / Po tú verás que

106 Una auténtica premonición, diez años antes, del nombre que adoptaría el monarca español actual.

hoy se lía en el bar / y yo aquí viendo el póker. / Voy a bajar un momento na más, / que no tengo tabaco...

Amanecí otra vez en pijama / tomando un vaso...

Vecina, señora vecina, escúcheme usted; me quiero enmendar. / Vecina, señora vecina, yo quiero poder recogerme ya. / Estoy cansá de esta vida / de juerga y de vacilón. / Qué hago, por Dios, vecina, / deme usted la solución. / "Lo que te hace falta es un hombre formal / que te espere en casa y te haga de cenar. / ¿Por qué, por qué no te vas a apuntar / mañana por la mañana / que han hecho una caravana / pa quien se quiera casar? / Esa caravana va / a Cádiz directamente, / que se está yendo la gente / y la quieren repoblar. / Y como de ambiente, además, está fatal, / tú no tiene coño allí de trasnochar".

Tracatantra tracatracatantra. / Lloran los pinos de Boston despidiendo a las carretas. / Despidiendo a las carretas, / Lloran los pinos de Boston despidiendo a las carretas. / Ahí va la Juana pa Cádiz pa ve si trinca un pureta. / Pa ve si trinca un pureta, / por desiertos y montañas qué viaje tan duro hicimos; / menos mal que había whisky y había polvo del camino. / Y había polvo del camino, / mirando estaba pal cielo y en la mitad de la raya...

Por la lejana montaña / vienen chillando diez indios; / no tengo dónde esconderme, / yo hago así... y me jiño. / Les saco unas cervecitas. / "Esto ser agua de fuego". / Ellos me dan de su pipa, / yo hago así...

Baila el ritmo de la cobra, / baila con los cheyén. / Qué peazo cachondeo me pegué. / Ay, ay, ay, cuatro día en el desierto, / ay, ay, ay, todos con los ojos vueltos.

Tranta tranta trantatán / [Recitado] Nos quedamos sin comida, / estábamos esmayás, / pero al llegar al Mississippi / saqué mi caña pescar, / le coloqué en el anzuelo / el gusano del mezcal / ¡y no veas las mojarras / dándose de cachetás!

Gaditanooo. / Cuando llegamo a Cádiz nos coincidió con los carnavales, / preguntamos por el sheriff. / "El Sheriff este año no sale¹⁰⁷". / "Pa casarme, / dígame usted señora en qué dirección quedan los juzgaos". / "Están por esa parte, pero antes date un escamondao".

107 El autor de carnaval Juan Manuel Braza Benítez, conocido como el Sheriff, no presentó a concurso su agrupación en 2014.

Vagina, / cuando me quedo en pelotas, / me veo la mata endrina. / Vagina, / la cera es muy dolorosa, / prefiero la crema andina. / No sabes de mi amargura / cuando me jalo, que yo hasta lloro / y a veces sale hasta sangre, / por eso cojo y me decoloro. / Andina, / andina y desde lejos / parece que no hay ni pelos. / La gente no se imagina / que antes de darme un jalón, / prefiero la crema andina.

Con la cara lavada y recién peiná, / escamondá y decolorá, / voy a Los Pabellones¹⁰⁸ pa ve el percal / y pa morsegar¹⁰⁹ y pa morsegar. / Yo no llevo en las caderas / pistolera artificiales, / que las mías son bonitas / y además son naturales.

¿Quién será el que me recoja a mí?, / ¿quién será?, ¿quién será? / Y formemos un hogar los dos, / ¿quién será?, ¿quién será? / Será el que está vendiendo pescao / o ese con cara de divorcio / o el que está en esa esquina amargao... / Joé, cómo está el mercao...

Bombay Sapphire, voy a otro garito, / Bombay Sapphire, asíñ modernito, / Bombay Sapphire, porque Larios no hay. / Bombay Sapphire, le echa en el vaso / romero, sal, pepino y garbanzos, / un huevo candié... / ponle ya un Aero-red. / Y al untarle con limón me pregunto / cuánto costará el Bombay, ay. / Y al echá un trozo jamón le pregunto: / "¿Qué hay aparte de Bombay?". /

"Gin Rives, sin mariconás".

Paraparaparaparará / En ese bar te vi por vez primera / y sin querer te vi la picha entera; / yo iba a pedí una jarra de cerveza, / pero antes fui un momento al watercló. / Cuando vi los dibujos de la puerta, / no supe cuál era macho y cuál hembra, / me esquivoqué y entré donde no era. / "Señora, está ocupado". "Uy, perdón". / "Sírreme un vaso de ron". / Levanto la cabeza y allí estaba el gachón. / "¡Tú eres el camarero del morcón! / Camarero, camarero, / tú eres el camarero de mi amor. / Sírreme un trago a mí de ron, / y ya le pones otro al morcón, / camarero, camarero". / Pero el camarero decía que no. / "Vamo a darno una fiestecita / los dos juntitos en el watercló, / camarero, camarero". / Pero el camarero decía que no. / "Camarero, ¿a qué hora sales? / Te acompaño del tirón, / camarero, camarero". / Pero el camarero dijo: "¡Que no!".

108 Bar situado cerca del muelle y del ayuntamiento de Cádiz, en la plaza de San Juan de Dios, que abrió sus puertas en 1932. Con una clientela constituida principalmente por marineros en sus inicios, en la actualidad está muy relacionado con el mundo del carnaval.

109 Observar con detenimiento y sacar conclusiones (Payán, 2005).

Como no me hacía caso, / me salí para la calle / y me puse allí a cantá una serenata, / que si la luz de la luna, / que si tu precioso talle, / que si vamo a ponerno a cuatro patas... / Aparecieron de pronto cuatro coches de patrulla, / vinieron pa mí con aire vacilón. / Tararará tararará / Se pusieron como motos / y yo en medio de la bulla: / "Yo solo estaba cantando una canción". / Me pusieron una multa / por violencia callejera / y arresto domiciliario / treinta días. / Yo que había venido a Cádiz / pa que alguien me recogiera, / y al final me recogió la policía. / Policía, / mucha mucha policía, / policía, policía, / por cantá en la calle, policía... Caravana de mujeres (CLL: Pop.), 2014.

La narrativa tiene, hasta cierto punto, fácil trasposición a la dramática y, por eso, Antonio Álamo seleccionó dos popurrís y un romancero de la Chirigota de las Niñas para componer la base del espectáculo teatral *Chirigóticas*, al que ya nos referimos. Este espectáculo –al que han seguido cuatro más hasta 2015–, interpretado por las propias chirigoteras, lleva una década de representaciones por toda España y también ha sido visto en Argentina y Uruguay. De los tres cuadros que componen *Chirigóticas*, el primero está basado en el popurrí de *La tela te lo vale* (2000), sobre el tipo de gitanas vendedoras de ropa en el mercadillo de El Piojito; el segundo en el romancero *La emigranta gaditana* (2003), y el tercero, el más extenso de la obra, en el popurrí de *La Shari es peluquera y se casa (Despedida de soltera)* (2003). El texto, en su mayor parte cantado, aprovecha también otras composiciones carnavalescas de distintas agrupaciones de Ana López Segovia, la autora de la chirigota y también actriz, sobre todo cuplés, que se van intercalando en la acción dramática. El desarrollo de los tipos en los popurrís de carnaval presenta tan amplias posibilidades que incluso, como vemos, pueden ser aprovechadas desde otros géneros artísticos que contemplen como básica la vertiente verbal o literaria.

A nosotras nos gusta mucho hacer popurrís, contar una historia. A mí me gustan los popurrís de historia siguiendo el referente de Paco Rosado y el Gómez, que contaban una historia en el popurrí. Es importante que el popurrí sea gracioso, pero si te cuenta una historia, mucho mejor, y eso enlaza ya directamente con el teatro. [...] Cuando se me ocurre un tipo tiene que dar ya en la imaginación una historia superpotente [...] Y dices ahora vamos a contar la historia de este personaje, la vida, una anécdota, y piensas que en la calle lo que va a funcionar es que a la gente le haga gracia, la enganche; no tanto el golpe, el chiste, que a la tercera vez que lo escuchas ya no es sorprendente, pero la historia siempre gusta escucharla varias veces. (Ana López Segovia en entrevista privada, junio 2015).

En cuanto a las canciones, la variedad de estructuras y de extensión que presentan hay que relacionarla con su diversidad musical. Hay un ritmo, sin embargo, que aunque actualmente se prodiga algo menos, ha sido el más frecuente durante las últimas décadas para las canciones; se trata de la rumba. La rumba se consideró prácticamente obligatoria en las agrupaciones callejeras durante muchos años, posiblemente influidas por el hecho de que las grandes comparsas incluían rumbas en los repertorios que interpretaban en sus actuaciones fuera de concurso. Quizá la más conocida de las que cantan las agrupaciones oficiales sea *La rumba de la luna*, de Antonio Martín, junto a *Por cada mirada*, de Martínez Ares, pero también han llevado rumbas las comparsas de Luis M. Rivero, las de Quiñones y muchas otras.

Las canciones de las agrupaciones callejeras gozan de una total libertad musical y verbal, e incluso de contenido, de ahí su inabarcable diversidad, de la que los ejemplos que siguen son solo una mínima muestra. Mientras que el popurrí se espera que tenga relación con el tipo, aunque no se mantenga la referencia en todas las cuartetos, con las canciones no ocurre lo mismo; así, encontramos muchas que no aluden en absoluto al personaje que las canta, que tratan temas de carácter general o asuntos de actualidad. Por ejemplo, una de las canciones más célebres de la Chirigota del Perchero se refería al cese de la consideración de Plutón como uno de los planetas del sistema solar y, cuando la cantaron, el disfraz de los componentes era el de flores, margaritas de pétalos amarillos, formando un conjunto que recordaba una representación infantil, un festival escolar. La canción llevaba el siguiente texto:

Si ya jode un montón / que el mundo te dé de lado, / mira lo que le ha pasado / al pobrecito Plutón: / todo un sistema solar / que te manda a hacer puñetas; / tú ya no eres un planeta, / a callar sin rechistar / y te tienes que aguantar. / El motivo de expulsión / parece que es muy sencillo: / no tiene luna, ni anillo, / ni asteroide alrededor. / Nunca le han mirado bien / a pesar de la distancia; / él reclama su importancia. / "Plutón existe también", / igualito que Teruel.

Estribillo: Mira si hay gente con guasa / en la sede de la NASA / (bis).

No te imaginabas tú / que entre Júpiter y Urano / al estilo "Gran Hermano" / te montaran un complú¹¹⁰. / Intégrate un poco más, / no me seas más huraño; / si cada doscientos años / te los tienes que cruzar, / ¿qué te cuesta saludar? / Puede ser culpa del Sol / porque siempre va de estrella / y al más chico lo

110 Complot.

atropella / cuando le da el calentón. / Te puede poner la cruz / en cuanto le venga en gana, / sin aviso te reclama / treinta mil años de luz / y a ver cómo pagas tú.

Estribillo.

Pa una vez que hablan de él, / en vez de echarle una mano / le dicen planeta enano, / eso tiene que joder, / y le acusan además / de ser un planeta frío, / que allí vives arrecío / sin tener ni luz ni gas / y que hace mucha humedad. / Ahora va de bar en bar / deambulando por el éter, / le han dado por el ojéter / sin tener en qué currar. / No lo quieren para na, / ni siquiera pa cometa, / ni bola de discoteca, / lo que viene a confirmar / que el trabajo está fatal.

Estribillo.

No hagas caso a esos babetas, / tú siempre serás planeta, / no hagas caso a esos babetas, / tú siempre serás... / [con la música de la presentación de la comparsa Caleta (1980)] planeta, planeta, planeta, planeta...

Díseselo con flores (CLL: Can.), 2007.

Hay tipos con determinadas características que permiten casi cualquier posibilidad de elección de músicas e incluso de temas. Un tipo que represente un coro, por ejemplo, puede interpretar una cantidad indefinida de formas musicales asociadas a cualquier tema. Así, el siguiente ejemplo podemos decir que se adapta al tipo; se trata de la chirigota callejera *El coro de la cárcel* (2007), que cantó unas sevillanas que siguen siendo muy recordadas. Como suele ocurrir con las sevillanas actuales, estas no respetan la versificación clásica tomada de la seguidilla, pero sí se adaptan a la estructura general musical y temática de las cuatro partes, que se corresponden en el baile con cuatro coreografías; en cada parte, que combina endecasílabos con heptasílabos, hay dos versos introductorios a los que siguen tres estrofas de cinco versos, la última de las cuales es un estribillo. En estas sevillanas se habla de la rivalidad entre Cádiz –sustituida por el estado de Connecticut– y Jerez –Massachusetts– en una parábola humorística y crítica. No se elige una música simbólica de ninguna de las dos ciudades, un tango de Cádiz o una bulería de Jerez, por ejemplo, en una decisión que parece perseguir la neutralidad; en cambio, se acude a una música –y no a cualquier otra– representativa de la capital andaluza, con la que también rivalizan en ocasiones las dos localidades.

Yo no veo bien cuando entre dos ciudades / tienen rivalidades. / Dos pueblos que es que viven los do al lao / y se llevan to el día peleaos, / que me digan a mí eso a qué conduce, / ¿por qué se llevan mal los de Connecticut / con

los de Massachusetts? / Presume Massachusetts de caballos, / Connecticut presume de caballas / y les dicen a los de Massachusetts: / "Ustedes mucho lago Massachusetts, / pero no tenéis playa". / La gente de Connecticut es muy suya, / pa mí que esa gente no tiene arreglo; / la gente de Connecticut te dice: / "Si no eres de Connecticut Connecticut, / po entonces eres de pueblo".

La gente de Connecticut no aguanta / a la de Massachusetts / y la de Massachusetts por su parte / dice que su ciudad es más importante, / que tiene más suelo y más habitantes, / que son más finos y más elegantes / y que tienen más arte. / Connecticut es un sitio mu cerrado, / la gente no ha salido ni ha viajao, / yo creo que es porque están todos paraos, / pero se juntan cuatro desgraciao / y le grita a los de al lao: / ¡This is Connecticut!, / ¡aquí are you mamar! / La gente de Connecticut es muy suya, / pa mí que esa gente no tiene arreglo; / la gente de Connecticut te dice: / "Si no eres de Connecticut Connecticut, / po entonces eres de pueblo".

Presume Jeremías de Massachusetts / del vino que produce. / No veas que coñazo de fulano / hablando del vino de sus paisanos, / que si es el más mejor y es el más sano, / te lo defiende como un partisano / mi amigo el Jeremías. / Gustan en Massachusetts los rodeos, / la gominá, el caballo y el roneo; / los de Connecticut cantan pamlinas / y dicen que lo que hay en Massachusetts / es envidia cochina. / La gente de Connecticut es muy suya, / pa mí que esa gente no tiene arreglo; / la gente de Connecticut te dice: / "Si no eres de Connecticut Connecticut, / po entonces eres de pueblo".

La culpa de todo la tiene el furbo, / el furbo americano. / Si un día el Massachusetts Deportivo / se enfrenta al equipo conecticano, / en vez de comportarse como hermanos, / tal como se divisa Massachusetts, / pedrá en los autobuses. / En el estadio solo se oye el taco, / se llevan como el perro y como el gato, / se tiran los mecheros y los zapatos / y después de pasar ese mal rato, / al final 1-4. / La gente de Connecticut es muy suya, / pa mí que esa gente no tiene arreglo; / la gente de Connecticut te dice: / "Si no eres de Connecticut Connecticut, / po entonces eres de pueblo". El coro de la cárcel (CLL: Can.), 2007.

Una canción puede complementar no solo el tipo, sino el estilo o imagen de marca de la agrupación e incluso toda una trayectoria carnavalesca. Desde que tomó el nombre de Guatifó, la agrupación callejera así conocida ha ido construyendo un universo conceptual propio al que, Carnaval tras Carnaval, se han ido añadiendo rasgos hasta configurar un auténtico país imaginario, con su orquesta camerata, su

circo, su casino, su universidad, su banca e incluso su agencia de inteligencia: la República de Guatifó, país cuyo “cuerpo diplomático” se dio a conocer en 2008 junto a su bandera y su himno. Ese himno resulta una parodia de cualquier otro himno nacional; en él se habla del amor a la patria, de su defensa con la heroicidad que sea necesaria y se canta también a la bandera –presente en las actuaciones–, formada por cuatro colores inauditos para una enseña nacional: rosa palo, beis clarito, gris marengo y amarrón.

Caminando hacia adelante, / caminando rumbo al sol / cogiendo por la sombrita / Llegarás a Guatifó. / Escondido en verdes valles / rodeados por el mar, / allí siempre huele a pino / y también huele a humedad. / (Paparáaa) / Sus grandes amaneceres / son muy dignos de admirar / y yo nunca los he visto, / no acostumbro a madrugar. / Los pilares de mi patria / se forjaron con tesón, / con orgullo y gallardía, / con cemento y hormigón. / (Pitos) / Mis abuelos defendieron / con sangre la nación, / o la daban por las buenas / o le hacían una extracción. / Voy a defender mi patria / en la guerra con honor / y según el enemigo / ya veré si voy o no. / (Paparáaa) / Si al final voy a la guerra, / no llores nunca mujer / si te dicen que he caído / fue más bien que trompecé. / En el campo de batalla, / lucharé como un soldao, / oleré a sudor y a sangre / y a calzoncillo cagao. / (Pitos) / Cuando canto el himno pongo / la mano en el corazón / y la otra en la cartera / que llevo en el pantalón. / Con la frente muy altiva / mi bandera yo juré / y quien ose de ultrajarla / patá en la cara va a ver. / (Paparáaa) / Legamos a nuestros hijos / una tierra en libertad, / mucha gloria y esperanza, / muchas trampas sin pagar. / Mi bandera y sus colores / los llevo en el corazón: / rosa palo, beis clarito / gris marengo y amarrón, / rosa palo, beis clarito / gris marengo y amarrón. Los diplomáticos de la República de Guatifó (CLL: Can.), 2008.

En ciertas agrupaciones concretas, encontramos composiciones difíciles de catalogar que aparecen en los libretos con nombres específicos. Un ejemplo es la “ropavieja” que acostumbra a llevar la Chirigota de Chiclana. Se trata de una pieza con las características musicales de un popurrí formado por melodías de autores clásicos del carnaval oficial y callejero de todas las épocas, a la manera de un homenaje; sin embargo, no hay unidad temática y se canta como los cuplés originales de cada año, con estribillo incluido. La pieza tiene, por tanto, características mixtas de tanda de cuplés y popurrí. La agrupación suele explicar su intención cada Carnaval en el primero de estos curiosos cuplés; veamos un par de los que sirven de introducción:

Y ahora como to los años mi momento favorito / es cantarte unas coplillas al oído mu bajito. / Son cupleses de canela, musiquillas de otros tiempos, / que yo adapto a mi manera pa endulzarte los recuerdos. / Los maestros antiguos, los que sabían, / los que nos enseñaron que el pueblo canta con alegría / y hoy con cuatro compases que uno recuerda / te preparo con mimo mi ropavieja. / Así que ve acercándote una mijita / y arrima el corazón para estas coplitas. Cantaíto mu bajito / esto es un homenaje mu sencillito / para que el buen sabor que estos cuplecitos nos dejaron / suenen de nuevo por estas calles donde sonaron. (L) Los moro Juan (2011), con música de pasodoble de Los cazadores inofensivos (1936), de Manuel López Cañamaque.

Llegó el momento que todo un año llevo esperando, / mi ropavieja suena en la calle otro añito más; / son cuplecitos algunos antiguos, otros callejeros, / que yo reciclo para ponerlos de actualidad, / son musiquillas creadas por la gente del pueblo / que es un gustazo cantarla y poderlas recordar, / son de maestros los que enseñaron con melodías / que lo sencillo es lo exquisito en el carnaval. / Acérquense, solo pido calorcito / que yo las canto bajito, / de otra manera no sé. / Son músicas que forman parte de Cádiz / por eso esta callejera / hoy te canta otra vez. (L) Los chofers oficiales (2013), con música de pasodoble de Los belloteros (1975), de Paco Alba.

En los cuartetos oficiales, el tema libre o, como se denomina en los reglamentos de los últimos años, las “otras composiciones carnavalescas” guardan, generalmente, mucha relación con el popurrí, puesto que consisten en partes dramatizadas combinadas con partes cantadas similares a las cuartetos de las que hemos venido hablando. A pesar de que las distintas modalidades carnavalescas no compitan entre sí, la antigua exigencia de que los cuartetos interpretaran un popurrí iba en detrimento de la modalidad, porque una composición tan larga y compleja se deslucía mucho cantada por tres, cuatro o cinco personas, frente a las doce que intervienen en una chirigota o, más aún, frente a las cuarenta o más que pueden formar un coro, cuando además el cuarteto se acompañaba en muchos casos nada más que de las claves o palos correspondientes. A los cuartetos se les podía exigir comicidad y valores interpretativos, así que era excesivo pedirles además que cantaran bien, aunque algunos actuales ya lo vayan consiguiendo; lo habitual era que, en frase de Emilio Gutiérrez Cruz el *Libi* cuando escribía en su parodia una supuesta crítica a su propio cuarteto –*¡No irse, un cuarteto!* (2005)–, esta modalidad estuviera “de canto, peor que de frente”, por lo que era difícil para ellos ganarse el interés del público. Resultaba necesario dar libertad a los cuartetos en la última

pieza del repertorio que interpretan en cada fase del concurso, de ahí la indefinición resultante.

Algunas agrupaciones decidieron continuar presentando un popurrí, como hizo el cuarteto del Gago en *¡Qué pena de muerte!* (2007) haciendo uso de esa libertad. El tema libre es actualmente, en la mayor parte de los casos, una forma de continuación de las parodias, con textos dialogados e incluso con la aparición de los mismos personajes, pero son situaciones variadas, que muchas veces no presentan unidad, sino la apariencia de escenas humorísticas independientes, aunque con una cierta relación con la trama de la parodia.

Cuando yo al grupo le expongo lo que llevamos, diferenciamos lo que va para parodia y lo que va para tema libre. Parece que son cosas iguales, pero sí que tenemos en mente cómo tenemos que empezar y cómo tenemos que acabar. Normalmente en los temas libres metemos más situaciones, algo un poco más loco; en la parodia cuidamos más la trama, el diálogo, mientras que el tema libre son situaciones más rocambolescas, más como *sketches*, que pueden o no estar ligados entre sí. (Manuel J. Morera en entrevista privada, julio 2014).

Lo que también resulta habitual en los cuartetos actuales es que cierren el tema libre y, por tanto, sus actuaciones con una copla cantada a la manera de una cuarteta de popurrí en tono más serio y con el objetivo de provocar la emoción en el público.

Nosotros también hemos creado una tendencia que es despedirnos cantando con una composición musical hecha expresamente para eso y ya todos se han subido al barco.

P. ¿Una composición de esas de vellitos de punta?

Sí de vellitos de punta [...]. Hay gustos para todo y yo muchas veces he dicho no lo voy a acabar así, pero ahora no sé cómo acabar; acabas la parodia y ¿qué dices?: "Señores, hasta luego"... Y aparte, que en mi caso siempre se me queda un pellizquito [...] De hecho hay personas a las que les emocionan los finales que hacemos y para eso los hacemos, para romper esa cuarta pared y nosotros desfogarnos, es una necesidad de decirle a la gente lo que queremos decirle desde la sinceridad, no es por ganar puntos, es que lo sentimos y, si te gusta, mejor, porque lo hago para eso. (Manuel J. Morera en entrevista privada, julio 2014).

Un ejemplo de cierre de uno de los cuartetos del Morera es el siguiente:

*Y aquí mueren mis letras, / todo esto se acaba; / aunque cierre mis puertas,
/ para ti son sagradas. / Te dejo la ilusión / de haber soñado contigo, / los
ratos más bonitos / siempre son compartidos. / Porque yo soy así: / te dejo
lo que tengo / y aunque me vaya de aquí / te guardaré mis coplas / pa volver
a vernos. / Yo soy así: / te dejo lo que tengo / y aunque me vaya de aquí / te
guardaré mis coplas / pa volver a vernos, / para volver a vernos. Taller de repa-
raciones "Esto arranca por cojones" (CU: TL), 2008.*

Y la siguiente cuarteta cantada corresponde al cierre de las actuaciones del cuarteto ganador de la modalidad en 2013, formado por jóvenes que provenían de la cantera, de la categoría de juveniles. En ella se manifiesta el deseo que los componentes tienen de aprender de aquellos cuartetos que ya se han convertido en clásicos:

*Hoy será fácil / decirte adiós después del rato que hemo echao, / después
de ver que sigue estando aquí a mi lao, / hoy será fácil. Hoy será fácil / seguir
palante con esto de los cuartetos, / aunque el pasado haya sido un poco in-
quieto, / hoy será fácil. / Hoy será fácil, / mientras que el Gago siga con las
mismas ganas / y que el Morera vuelva ya a salir mañana / y que el de Heidi¹¹¹
vuelva a darme envidia sana. / Hoy será fácil, / mientras yo aprenda todo lo
que se me enseña, / que no se olvide lo que hizo el Masa y el Peña, / que vuel-
va el Libi, por favor, Dios mío, que vuelva. / Hoy será fácil, / mientras disfruto
de todo lo que no entiendo, / mientras que sienta todo lo que estoy sintiendo
/ y será fácil mientras yo... / mientras yo siga aprendiendo. Los que están al
pie del cañón (CU: TL), 2013.*

La última cuarteta, la de despedida, con estas características más serias y que se propone provocar emociones es, sin embargo, una forma clásica de terminar las actuaciones, tanto en los cuartetos como en las chirigotas, siempre dirigiéndose al público. Recordemos que ya nos hemos referido al tratar la situación de comunicación a la recurrencia de terminar los popurrís con alusiones al barrio de La Viña; ese caso debemos enclavarlo también en este tipo de cuartetos finales con finalidad expresiva y emotiva.

Veamos, para terminar, dos ejemplos de últimas cuartetos. El primero corresponde a un cuarteto de José Antonio Vera Luque de una época en la que todavía se

111 Se refiere a Ángel Piulestán, autor del cuarteto *Los tuyos* (2012), en el que Heidi era uno de los personajes.

requería la interpretación de popurrí en esta modalidad. Se trata de un cuarteto, sin embargo, en el que se pueden encontrar ya las características de los actuales, entre otras, que la mayor parte del popurrí era dialogado, a la manera de los temas libres y que, además, como podremos comprobar, se cierra con una invitación individualizada, en singular, a las personas que componen el público como fórmula de máximo acercamiento.

Y aunque mi peña por hoy / tenga que cerrar sus puertas / pa la gente como tú / yo siempre las tengo abiertas. / ¡Mi peña!, ¡mi peña! / Ya se van los Pejigueras, / se van porque tienen bulla; / tú pásate cuando quieras / por mi peña que es la tuya (bis). / Laralará... Peña CRC¹¹² Los Pejigueras (CU: Pop.), 1999.

El segundo ejemplo, de una chirigota posterior en más de una década, presenta unas características formales muy parecidas a las del ejemplo anterior, lo que demuestra que esta intención de acercarse al público al terminar la actuación para demostrarle gratitud, para invitarlo al disfrute común o con cualquier otro motivo afectivo no es privativa de los cuartetos sino que esa actitud inclusiva es general en el carnaval de las coplas.

Prepárate para la ocasión, / vete pintando un par de coloretos. / Si no encuentras pintura de color, / quema un tapón de corcho / y llénate de churretes. / Ponte en el coco cualquier cosa por sombrero; / si no hay disfraz, un mono de Astilleros, / un pijama, una bata y ya estás listo para el estreno. / Prepárate, que aquí la alfombra roja / no es roja, que es multicolor, / no distingue a nadie y está hecha de papelillos. / Prepárate y no te mosquees si cualquier chiquillo / te echa espray o te da con un martillo. / Verás qué decorados naturales, / qué luz y sin efectos especiales; / verás la Puertatierra de una tierra sin puerta / que regala su banda sonora de carnavales. / Otro Carnaval está a la vista; / nos toca actuar, que tú, tú, tú, todos somos protagonistas, / somos protagonistas. Los protagonistas (CH: Pop.), 2012.

5.3. LA TEMÁTICA DE LAS COPLAS

En general, cuando pensamos en una temática carnavalesca, nos situamos mentalmente en una visión del mundo en la que predomina la transgresión y la crítica,

112 Siglas que suelen acompañar el nombre de las peñas gaditanas y que corresponden a "cultural, recreativa, carnavalesca".

ese desafío de los límites sociales e individuales a los que nos referíamos al hablar de los conceptos previos (capítulo 1). En este sentido, podríamos afirmar que gran parte de las coplas de carnaval son «carnavalescas», pero hay un volumen importante de ellas que no lo son en sentido estricto, puesto que no presentan ningún tipo de transgresión, muy al contrario, algunas se instalan en lo socialmente admitido y lo defienden. En la historia del Carnaval de Cádiz encontramos algunos de los motivos –prohibiciones, censura, domesticación que a veces llega al clientelismo por parte de algunos autores– para esa convivencia entre coplas carnavalescas y no carnavalescas que podemos comprobar en la actualidad.

Sin embargo, aunque aquí estamos distinguiendo lo que es y no es carnaval atendiendo al concepto general, cuando los entendidos y los puristas califican una copla lo hacen desde otros presupuestos más difíciles de definir, que tienen que ver con cómo se hacen tradicionalmente las coplas en Cádiz. Esa tradición se ha ido forjando a través de la historia, incluyendo, por tanto, letras no carnavalescas en cuanto al «espíritu», pero sí en cuanto a las normas de género. Así, en este apartado encontraremos todo tipo de temas, unos con un tratamiento estrictamente carnavalesco y otros no, porque ¿qué puede tener de transgresor, por ejemplo, cantar al amor de una madre o a la belleza de un paisaje para ensalzarlos? La respuesta a esta cuestión está en el género del carnaval de las coplas: serán temas de carnaval si se tratan siguiendo las normas de Cádiz –lo gaditano– en cuanto a la carga emotiva y a los procedimientos que se utilicen para activarla.

Como en tantos otros terrenos, también el tratamiento de los temas, más que la temática en sí misma, separa las dos variantes del carnaval de las coplas que venimos considerando. Mientras que en el carnaval ilegal son residuales las coplas no carnavalescas, en el sentido general del término, en el carnaval del concurso son cada vez más abundantes, sobre todo en las comparsas, a pesar de que la libertad de expresión dominante pudiera hacer suponer lo contrario. La tendencia que muestran estas agrupaciones, posiblemente por un deseo de innovar menos fundado en el concepto general de «carnaval» que en la expresividad de una manifestación festiva local o incluso por intereses comerciales en algunos casos –poder cantar sus coplas en cualquier época del año y en cualquier lugar sin que “moles-ten” es lo más importante para ciertas agrupaciones–, nos sitúan antes en lo gaditano que en lo carnavalesco e incluso nos conducen a pensar que lo que venimos llamando el carnaval de las coplas es un género que incluye letras carnavalescas

y, además, todas aquellas que, no siéndolo, se hacen al amparo de la fiesta y se relacionan con el concepto de carnaval por motivos externos a la copla, como por la aparición del tipo, por el formato musical e instrumental característico, por el canto polifónico con una armonización determinada, etc., pero con un tratamiento temático que no difiere del de otras canciones que incluiríamos fácilmente en otros géneros. Si esto es así, nos llevaría a concluir que estamos ante un género que se llama "carnaval", pero que es en realidad el género músico-literario gaditano por antonomasia que, teniendo su origen en la fiesta de Carnaval, da lugar a una serie de coplas de tipo carnavalesco, a otras de tipo identitario e incluso a otras diversas que puede que no participen completamente del espíritu del carnaval. Debemos tener en cuenta que, para la mayoría de los gaditanos, el fin del carnaval de las coplas es –según una expresión muy común, pero que resulta ambigua– "cantarle a Cádiz", para otros es criticar y hacer pensar, mientras que para otros es divertirse y provocar la risa. Lo cierto es que todos estos propósitos tienen cabida en los distintos tipos de coplas que se han ido forjando a lo largo del tiempo y conviven en el género complementándose.

Cualquier tema puede ser tratado en una letra de carnaval, no existen límites; lo pertinente es observar la forma y el tono en que el tema se trata, en lo que tampoco parecen existir límites. El Carnaval es la fiesta de la libertad; en el caso de Cádiz, lo es sobre todo de la libertad de expresión. ¿Se puede bromear sobre el terrorismo? Pues en 2001 así lo hizo en un cuplé la chirigota *Los Panteras*:

Qué, qué de qué, qué. / Y cuando ahora matan a alguien / de una bomba o un navajazo / al matao cuando lo entierran / coge la gente y le da un aplauso. / Pues la ETA mató a mi suegra, / pero como es más dura que el pellejo de un morcón, / en vez de con bomba lapa, / con una bomba de almejillón / pim pom, al carajo mi suegra... ¡bien! / Y cuando la enterraron / aplaudieron a los etarras / pero a mi suegra la abuchearon.

Cuando, como ocurre en gran parte de las letras del carnaval de Cádiz, las coplas no tienen un tono humorístico, son otras emociones las que se activan; veamos como ejemplo de un tratamiento distinto del mismo tema del terrorismo las siguientes coplas:

Hola mi amor, otro domingo / vengo con mi soledad. / El niño, bien, te echa de menos, / se tendrá que acostumbrar. / Oye atento esta noticia, / que

te quiero ver reír: / ETA, la banda asesina, / quiere paz, la quiere al fin. / Un apretón, una fotito, / y aquí no ha pasado na; / tú eres comida pa gusanos / y ellos brindan con champán. / Todos vuelven a su hogar / y yo me he quedao sin ti. / Te lo dije, que al final / te tendrías que reír. / Ay, ay, ay, / mientras se le paga un sueldo / a una tropa de asesinos, / yo te pongo flores nuevas / y tu nombre te lo limpio, / ay, ay, ay, / y es que tiene que ser cierto / eso que dice la gente, / que cuantos más muertos tengan / más pensión les pertenece. / Ay, / claro que quiero la paz, / pero me da la impresión / que, además de asesinar, / se han cachondeao de tos. / Así es la democracia, / que pone una alfombra a los delincuentes. / Una tregua quiero yo, / que no me vale este perdón. / Mi vida adiós, adiós mi amor, / y hasta el dominguito que viene. Los templarios (CP: P), 1999.

Por el alma de don Miguel Ángel Blanco / y también el alma de Fernando Buesa, / don Gregorio Ordóñez y Francisco Cano / y de don Emilio López de la Peña, / Juan Jiménez, Luis Portero, Luis Navarro, / Juan Bautista y Antonio López Carrera / José Naranjo Martín, Francisco González Ruiz, / de don Isaías Carrasco y de Jiménez Becerril, / por el alma de Martín Carpena, / Antonio Echevarría y Manuel Pérez, / de Silvia Ballarín, Martín Hernando, / Joaquín Vicente Val, Felipe Puente / y por el alma de Manuel Indiano, / de Luis Jarabo y de Francisco Robles, / José Ángel de Jesús, José Ángel Santos, / de don José María Pérez López / y de don Juan José Pacheco Cano. / Así sigue la lista, / superando incluso más de ochocientos sesenta / hombres y mujeres que se dejaron la vida / solo por pensar de otra manera / Y aunque ahora alguno hasta se vanagloria / de acabar con esta escoria de terror y metralletas / jamás podrán borrar nuestra memoria / si por culpa de la ETA se perdieron tantas almas / que murieron en España y ahora nadie / y ahora nadie las recuerda. Los carroñeros (CP: P), 2012.

Cualquier tema puede aparecer en las coplas y con cualquier tratamiento. Es cierto que una parte importante de los temas están relacionados con la actualidad –la actualidad dentro de la esfera familiar, local, nacional e internacional–, por eso desde hace muchos años se viene diciendo que el carnaval de Cádiz es periodismo cantado. Las noticias de contenido social, económico, político, científico, artístico, que hayan causado mayor impresión o hayan resultado más curiosas durante el año aparecerán reflejadas en numerosas coplas en el Carnaval siguiente. Autores y agrupaciones buscarán la originalidad, incluso la sorpresa, utilizando a veces temas que saben que otros también van a incluir en sus repertorios: ese es precisamente uno de los retos. Pero también se busca la novedad, cantar sobre algo que acaba

de ocurrir. El 16 de enero de 1981 comenzó la llamada Operación Tormenta del Desierto, la primera guerra de EE UU contra Irak; por aquellos días se desarrollaba el Concurso Oficial de Agrupaciones de Carnaval en Cádiz y el cuarteto *Tres notas musicales* ya incluía el siguiente estribillo en sus cuplés:

Ay qué casualidad, / ahora una guerra mundial. / La gente no respeta / ni que estamo en Carnaval. / Blam, blam, blam.

Tras una prolongada fuga, Luis Roldán, que había sido Director General de la Guardia Civil y dejó su cargo acusado de corrupción, fue detenido en Bangkok el 27 de febrero de 1995, precisamente durante las fiestas de Carnaval. Algunas coplas de última hora de agrupaciones callejeras presentaban el asunto de esta forma:

No sé si sabrán ustedes / que ya han pillao al Roldán, / ha sido precisamente a mitad del Carnaval. / Ha jodío mil cupleses / porque él sigue siendo un chulo. / Lo han trincao allá en Bangkok / en una pista moviendo el culo, / allí recaudaba fondos / pa una tienda de veinte duros. La academia San Cristóbal (CLL: C), 1995.

... Por culpa Roldán / nos llevan a todos / al manicomio. / ¡Toma numerito! / Si aguanta una semanita más, / no cambia mi repertorio. Todos a la cárcel, pero llamarnos los del pelotazo (CLL: C), 1995.

Hemos de distinguir necesariamente entre la temática de las letras y su tratamiento, puesto que, una vez comprobado que cualquier asunto puede merecer una letra, nuestro interés se centra en este segundo aspecto al que ya nos hemos referido al esbozar algunos rasgos para una posible tipología de las coplas. Conviene, sin embargo, que nos centremos en los temas y en cómo han sido estudiados hasta ahora, aunque sea brevemente, porque de ello podremos extraer nuevas conclusiones sobre cómo son abordados por los autores.

5.3.1. El estudio de los temas

La temática de las coplas ha sido analizada ya por varios estudiosos. Eduardo Bablé y Paz Alcalá Galiano (1994; Actas, 1996) justificaban precisamente su interés por el estudio de las músicas del carnaval argumentando que los estudios sobre las letras eran ya "innumerables".

[...] Pero los temas que abarcan dichas letras, son siempre concordantes en contenidos y en épocas, en todas las agrupaciones: piropos a la ciudad, a la gaditana; crítica a los políticos; hechos relevantes de cualquier ámbito, etc., que son vistos desde diferentes puntos de vista de los tantos autores que hay, pero girando en torno al mismo tema. (147).

Si tenemos en cuenta el objetivo con el que los investigadores se han fijado en las coplas, el grupo de estudios más numeroso se sitúa en una perspectiva histórica, utilizando las letras de carnaval como fuente para la observación de épocas o acontecimientos concretos, no como objeto de estudio en sí mismo, como ya vimos al principio al hablar de la situación de las investigaciones. Moreno Tello (2010) ha realizado un repaso de los estudios en los que encontramos este tipo de aprovechamiento, no completamente aceptado en el terreno académico, para reivindicar su importancia e incluso para hacer el esbozo de una metodología aconsejable en su utilización. Tras negar el valor absoluto de la extendida idea de que las coplas de carnaval son “periodismo cantado”, según frase atribuida por unos a Bartolomé Llompart y, por otros, a Ramón Solís –ya hemos relativizado también aquí esta idea al tratar el cometido de las agrupaciones de carnaval (capítulo 4)–, Moreno dice en las conclusiones de su artículo:

Lo que sí profesamos es la idea de copla como fuente para la Historia. No debemos conformarnos con algo tan sencillo como decir “a través de las coplas podemos ver lo que ha pasado en el año anterior”. En los últimos años algunos historiadores han mostrado la inmensa capacidad de datos que pueden arrojar las letras de carnaval, si se complementa el aparato crítico del estudio con otras fuentes propicias y bien documentadas. Afirmándonos también en que somos conscientes de sus limitaciones”. (72-73).

Por ejemplo, Marchena Domínguez (1988; Actas, 1990), al estudiar las letras del Tío de la Tiza, lo que pretende, como historiador, es obtener datos sobre las preocupaciones de los gaditanos en el periodo de la Regencia de María Cristina, que corresponde a los años en que este autor fue creando sus agrupaciones. Con ese objetivo, divide las coplas de Antonio Rodríguez en tres apartados: “Política y políticos”, “Socioeconomía y desarrollo urbano” y “Las guerras”.

El objetivo más habitual para los historiadores es precisamente analizar cómo se valoran por parte de los autores de carnaval –considerados de alguna manera portavoces de sus conciudadanos– determinados periodos, acontecimientos o perso-

najes históricos. Así, entre otros, M^a Ángeles Garrido y M^a Mercedes Otero (1998; Actas, 2002) se interesan por la realidad social, política y cultural de Cádiz reflejada en las coplas en los años 20 del pasado siglo; Aleksandra Leszczynska (2006, inédito), por la época de la Transición; Sofía Pérez de Guzmán (2011), por los astilleros gaditanos y la acción sindical; Eugenio Mariscal (1994; Actas, 1996) por la visión que se da de Fermín Salvochea; o el propio Moreno Tello (2003; Actas, 2004), por el hambre en Cádiz durante la posguerra. Peinado Martínez (2009), de una manera más amplia, observa cómo se tratan en las letras los principales acontecimientos que han ido jalonando la historia de la ciudad de Cádiz.

Las agrupaciones cada año investigan, y tanto en el título como en su repertorio, gustan de sacar pasajes antiguos y olvidados, para mantenerlos frescos en el recuerdo de los gaditanos y vanagloriarse de situaciones o gestas importantes. [...] Cualquier grupo puede cantar dentro de un repertorio chistoso una letra que forme parte de nuestro pasado histórico, por lo que cada año se tiene que efectuar un análisis profundo de cuanto se cante y se cuente, y extraer de ellas todo lo que de importancia histórica tenga para ampliar el conocimiento de nuestra historia a través de algo tan popular y folklórico como son nuestros carnavales, no teniendo hasta el momento, conocimiento de que exista un pueblo en el mundo que goce como el nuestro, de tener su historia o parte de ella cantada. (7).

Esta actitud de interés hacia su historia por parte de los gaditanos en general y de los carnavaleros en particular a la que se refiere Peinado, tan digna de elogio, tiene en muchos casos, sin embargo, algo más de leyenda en que basar la identidad local que de auténtica y comprobada historia. Así, las referencias históricas en las coplas deben ser siempre tomadas con precaución, como desde luego hacen los historiadores, porque, además, a las inexactitudes populares se une el humor y la guasa gaditana.

As quién le guste la historia, / asquí tiene un libro abierto. / Como dijo Cañamaque: / "Cádiz es un bastinazo". / Los fenicios nos dejaron / los sarcófago y sus muertos¹¹³. / Los romanos, yo qué jé¹¹⁴, / y los moros, los morazos¹¹⁵, /

113 Al decir "sus muertos", los cantantes bajan la voz. Nombrar a sus muertos o a "su casta" es lo más inconveniente que puede decirse a alguien en esta cultura.

114 "Yo qué sé", dicho con un sentido ponderativo.

115 Efectos psicotrópicos causados por el alcohol o las drogas.

y también el Cerro el Moro¹¹⁶ / y los cangrejitos moros / y los pinchitos morunos... / ¡Juan, por cierto, ponme uno! / Y hasta el bárbaro de Conan / nos dejó a su propia hermana; / se llamaba Mari Conan / y de ahí lo de la fama. / Y nos dejaron los cristianos / el colegio de Selesianos / y el colegio de San Felipe / y una catedral muy bonita / que ahora mismo no se visita / porque están corriendo un tabique. / Desde la playa la Victoria / nos contemplan en una zodiac / tres millones de años de historia. / Gracia, / y ahora ha salido un slogan muy guay que a mí, / pimpín, / me hace gracia: / "Cádiz, patrimonio de la humanidad", / ¡y un mojón pa los humanos!: / Cadi es de Cádiz na más, / y es patrimonio del gaditano. Los yesterday (CH: P), 1999.

Aparte de la perspectiva histórica, las letras de carnaval se han revisado desde otros puntos de vista para observar aspectos temáticos concretos, como el tratamiento que recibe el vino, la gastronomía, la religiosidad popular, la imagen de la mujer o la lucha obrera, por citar algunos.

Pero nuestro interés se centra en aquellos estudios que han intentado sistematizar la temática general de las coplas y estos no son abundantes. La más antigua de las publicaciones que se han ocupado propiamente de los temas de las letras de carnaval es la de Ramón Solís (1966), que ya hemos citado en ocasiones anteriores. En su breve antología, Solís divide las coplas¹¹⁷ en bloques temáticos poco organizados tales como las "novedades de la técnica" –desde la electricidad o el cine sonoro al Avecrem–, "la moda" –el pelo a lo *garçon* o los pollos pera–, "la política" –el separatismo, el voto de la mujer o la guerra de África–, "temas sociales" –el paro o la emigración–, "héroes populares" –Fermín Salvochea, Franco o Kennedy–, la mujer¹¹⁸, la crítica ciudadana, municipal y de las costumbres, además de algunos

116 El Cerro del Moro es un barrio de Cádiz.

117 Aunque esta división aparece reflejada en el índice, no hay titulillos en el texto, solo sirven como epígrafes los comentarios del propio recopilador.

118 Además de referirse a hechos, las coplas reflejan la ideología dominante en una determinada época. Ya sabemos que estamos hablando de carnaval y, por tanto, las expresiones y los puntos de vista poco convenientes tienen su acogida en el género. Así, en la selección de coplas que Solís hace en este apartado –tengamos en cuenta la fecha de publicación del libro, 1966–, la mujer aparece comparada con relojes, gallinas, partidos políticos, gatos, el tabaco, etc. sin salir nunca bien parada más que por su belleza. El extremo de la falta de corrección –visto desde la perspectiva actual– lo encontramos en la siguiente copla de *Los cabileños de Allá* (1936): *Cuando en Marruecos una mora / se la pega a su marido, / él la coge por un brazo, / sin alarde y muy tranquilo / a la jácala juju jiji jiji / me la moja mojamé / y delante de los padres / al Santón se la presenta / y en presencia de la tribu / se le corta la cabeza. / Asín lo manda Mahoma / por ser remedio inaudito, / por lo tanto allí habrá cabras, / pero no se ve un cabrito.* (73).

temas no agrupados que se refieren al fútbol, al contrabando de tabaco o a sucesos como el de Casas Viejas o la guerra de Abisinia.

El estudio más completo sobre la temática de las coplas lo publicó Jorge A. Paz Pasamar en 1987, tras presentar tres años antes su tesis doctoral sobre el mismo asunto en la Universidad de Sevilla. Paz Pasamar, desde una perspectiva puramente descriptiva, ha observado a través de los libretos la evolución –lógica– de la temática de las coplas entre 1949 y 1983, es decir, durante la segunda época del carnaval de las coplas ampliada en unos pocos años. Esa observación nos muestra que, cuanto más antiguas, más se refieren las letras a la vida cotidiana y a la ciudad, mientras que poco a poco se van abriendo a los temas nacionales e internacionales, siguiendo sobre todo el desarrollo de los medios de comunicación. Los temas suelen estar abordados siempre desde una actualidad inmediata y, cuando se refieren al pasado, lo hacen desde la nostalgia, echando de menos costumbres perdidas, sobre todo en relación con el propio carnaval.

Paz divide los temas en dos grandes ejes, siempre expresados desde las mismas coordenadas espacio-temporales, la ciudad de Cádiz y el presente:

A. Manifestación del sentimiento: incluye “aquellas coplas que tienen como única finalidad exteriorizar los sentimientos más profundos y a la vez más peculiares de los autores carnavalescos que [...] se convierten en portavoces del sentir del pueblo” (53). Se refieren al amor a la patria, a la ciudad, al barrio y a personas destacables; pero también están en este apartado las coplas que expresan el “sentimiento irónico, satírico, y grotesco, típico del Carnaval, que pretende, divertir, hacer reír, y ayudar a evadirse de los problemas y preocupaciones que nos rodean diariamente” (53).

1. Personas y lugares¹¹⁹ fácilmente individualizables, pero también sucesos que, bien por su mérito o por sus consecuencias negativas, no deben ser olvidados. La finalidad es conmover al auditorio y conseguir con ello la aceptación incondicional del repertorio.

a) Los piropos

b) Los recordatorios

119 Solo la temática referida a los lugares de la ciudad ya había dado para un libro publicado por González Martínez y el propio Paz Pasamar en 1984, titulado *Paseo por Cádiz*.

2. Temas abordados de manera global y generalizada. "De esta forma, los autores no le dedicarán un pasodoble a su propia mujer, sino a las mujeres de todos los comparsistas" (116).

- a) Los piropos a la familia, la paisana, las figuras del carnaval y determinadas profesiones.
- b) La fiesta, en donde incluye las letras que hablan de la añoranza, así como los tópicos o temas que se repiten prácticamente en todos los casos, como el saludo, la presentación, el piropo a la ciudad o a la fiesta integrado en otro tema, la referencia al tipo, la enumeración de los integrantes, la comparación de la mujer con algún objeto o la petición de dinero.
- c) La evasión, donde agrupa las letras que pretenden hacer reír, con el sexo y el comportamiento humano como temas más representativos; además incluye otros que están tratados con espíritu crítico-burlesco, caso este último que no considera abarcable el autor y sobre el que da una serie de explicaciones, referidas sobre todo a las dificultades de estructuración temática dada su heterogeneidad; opta, por tanto, por poner ejemplos solo de los tres temas más habituales en los libretos que maneja que incorporan este tratamiento.

Entre los que se repiten con mayor asiduidad, están los programas de radio, década de los 50 aproximadamente, y de televisión, a partir de los 60 hasta nuestros días; los que se refieren a acontecimientos protagonizados por alguna figura popular del cine y del teatro; y alguna innovación o suceso producidos en la ciudad que provocaran el asombro de los ciudadanos. (168).

B. Manifestación del espíritu crítico: repara el autor en que este tipo de coplas son las más numerosas y constata que "en el fondo de la crítica más agresiva, se vislumbra la ironía habitualmente utilizada, que pone un punto de optimismo en las situaciones más desesperantes" (175). Además, y esto es lo más importante para nosotros, puntualiza en sus conclusiones que este sentido crítico se superpone a cualquier otro enfoque en el tratamiento de los temas.

- 1. Crítica municipal, referida a los servicios, las obras y el tráfico.
- 2. Crítica política, nacional e internacional.
- 3. Crítica laboral, en torno a la emigración, el paro y los salarios.

4. Crítica social, sobre el problema de la vivienda, la carestía de la vida y el seguro de enfermedad.
5. La moral. En ese apartado, aparecen ejemplos en contra del matrimonio homosexual “en Inglaterra”, sobre el destape, la libertad de las mujeres jóvenes o el debate sobre las leyes del divorcio o del aborto.
6. La moda en los vestidos, en los peinados y en el baile.
7. El progreso: los avances científicos y tecnológicos, así como cualquier otra novedad, sobre todo las aplicables a la vida cotidiana y doméstica.

Cuadrado Martínez y Barbosa Illescas (1996; Actas, 1998), por su parte, han estudiado la temática de las coplas en el siglo XIX utilizando expresamente la misma metodología que Paz Pasamar (1987). Han observado que las motivaciones de los autores son las mismas en uno y otro siglo y que ya a finales del siglo XIX, cuando se dispone de una documentación directa más amplia de los repertorios –la prensa es la fuente principal indirecta para el estudio de décadas anteriores–, los temas ofrecen gran similitud con los del siglo XX. Al hablar de la primera mitad del XIX dicen, sin embargo, que el contenido de las letras es distinto según el momento político: “Con el régimen absolutista, las letras son de clara oposición y por tal motivo perseguidas; en cambio se constituyen en himnos de afirmación política en los periodos liberales” (449). Por lo demás, las coplas que estudian estos autores, según declaran y demuestran, se corresponden cómodamente con el esquema ofrecido por Paz Pasamar.

La manifestación del sentimiento, por una parte, y la del espíritu crítico, por otra, son las vertientes que sirven de base a estos autores para clasificar los textos carnavalescos. Se trata, en realidad, de dos de los propósitos o finalidades en el tratamiento propiamente dicho de los temas que venimos considerando en este trabajo: la manifestación del sentimiento se correspondería con el propósito que aquí llamamos “expresivo” y la manifestación del espíritu crítico viene a coincidir con el propósito que nosotros llamamos “reflexivo” y también crítico. Pero, en el primer caso, Paz Pasamar incluye además en uno de los apartados (véase más arriba A.2.c) el que nosotros llamamos propósito “lúdico”; el problema es que entonces se topa con el humor y, al no reconocerlo como un criterio textual –el tono o la clave– distinto de la finalidad, se rinde ante las dificultades de estructuración temática que le supone ese tratamiento que él ve como un tipo de sentimiento. Algo parecido

ocurre con el segundo bloque, el que corresponde a la crítica, cuando simplemente advierte de la aparición de la ironía.

En el estudio de Paz Pasamar, por otra parte, no se tiene en cuenta en cada caso el tipo de copla en relación con la música y ni siquiera se hace mención de la modalidad de agrupación a la que corresponden los textos que da como ejemplos, solo el nombre y el año de la agrupación. Esos textos, además, pertenecen únicamente al carnaval oficial puesto que se inscriben sobre todo en la época de las Fiestas Típicas; ahí puede estar el motivo para que no se tenga en cuenta –seguramente por su escasez en ese ámbito– el propósito que llamamos “subversivo”, tan abundante en el carnaval ilegal y que precisamente puede ser considerado el más carnavalesco. Pero el carnaval de las coplas ha evolucionado mucho en lo que se refiere al tratamiento de los temas desde las Fiestas Típicas e incluso desde la publicación del libro que estamos valorando y, desde luego, seguirá evolucionando mientras continúe con la vitalidad que ahora muestra. Esta realidad evidente nos conduce a considerar mucho más útil para analizar la temática de las coplas centrarse en el uso de un sistema abierto de rasgos bien definidos que permitan observar el tratamiento en cuanto a propósito y clave –que pueda ser engrosado por nuevos criterios– antes que pretender una clasificación cerrada que pronto se vería desbordada por los cambios que la innovación va introduciendo en el género. Seleccionando un grupo de coplas que se inscribirían en torno al primer eje considerado por Paz, podremos explicar mejor a continuación las diferencias que encontramos entre nuestro punto de vista, que tiene en cuenta el tratamiento, y el estrictamente temático.

5.3.2. Tratamiento temático. El ejemplo de los piropos.

Por supuesto, una letra de carnaval puede abordar cualquier tema, pero hay uno, que encontramos en la clasificación de Paz Pasamar y que resulta muy peculiar dentro del carnaval de las coplas, sobre el que vamos a detenernos para poner de relieve sus diversos tratamientos; se trata de los llamados «piropos». Un “piropo”, según el DRAE (23ª edición), es un “dicho breve con que se pondera alguna cualidad de alguien, especialmente la belleza de una mujer”. Esta idea, en principio, resulta poco carnavalesca por las razones que más arriba se aducían; sin embargo, tradicionalmente los piropos han sido incluidos de una forma especialmente abundante en cada edición del Carnaval, a la manera de tópicos, como auténticas constantes en todas las modalidades, sobre todo en los repertorios de coros y

comparsas. Los más habituales son los piropos a Cádiz y sus rincones, a la mujer gaditana y al tango o al pasodoble, según el caso, –a este último tipo ya nos hemos referido anteriormente en sus correspondientes apartados–, temas que a veces se entremezclan en una misma copla. Cuando los piropos se individualizan para una persona o entidad concreta, suelen denominarse “homenajes”, pero habría que incluirlos en la misma categoría porque el cambio de denominación se debe sobre todo a que a veces “piropo” no les parece a los autores el término más adecuado para el caso por referirse a hombres o a ciertas instituciones.

Digo que los piropos se han utilizado tradicionalmente en el carnaval de las coplas, pero he de aclarar que la tradición de este bloque temático –así lo consideraremos de manera provisional– parece remontarse sobre todo a las Fiestas Típicas y no ha cesado desde entonces, aunque su tratamiento haya evolucionado. A lo largo de toda la historia del carnaval han aparecido coplas sobre Cádiz, sin embargo, Ramón Solís, en su antología (1966), no habla de piropos, sino de opiniones del pueblo gaditano sobre su ciudad; de hecho, los textos que incluye al respecto manifiestan un victimismo constante en torno al “olvido en que la política de Madrid tuvo siempre a la ciudad” (16), junto a un manifiesto orgullo por pertenecer a la urbe que, desde 1812, ha sido considerada por sus habitantes “la cuna de la libertad”, consideración que hoy continúa vigente. Solís no solo no habla de piropos a la ciudad o a la mujer, sino que no recoge ninguno en su antología, aunque los había¹²⁰ seguramente. En cuanto a la ciudad, da cuenta de las quejas que los gaditanos tienen por su situación en todos los órdenes.

En estas letras, que forman un extenso repertorio, puede estudiarse la opinión que a través de los años ha tenido el pueblo gaditano de su ciudad. En primer lugar, es necesario señalar el profundo dolor que desde los primeros carnavales se observa en todos ellos; consecuencia del olvido en que la

120 Cuadrado Martínez y Barbosa Illescas (1996; Actas, 1998) nombran como ejemplos, sin incluir las letras, piropos a Cádiz de seis agrupaciones de entre los años 1884 a 1900. Uno de ellos es el conocidísimo tango de *Los luceros* (1900) que acostumbraba a interpretar el cantaor Chano Lobato diciendo lo siguiente: *A la plaza de Abastos de esta gran población / piensa el Ayuntamiento hacerle una renovación. / Van a hacerle una montera de cristales de colores / y un terno de raso verde / a todos los vendedores, / al suelo ponerle alfombra / y a cada sacaor / un sombrero de tres picos, su levita y su bastón; / a los carniceros y recoveros / van a vestirlos de terciopelo / y a los que ponen los baratillos / los vestirán de carne membrillo / y a los que hacen los churros, / pa que estén más elegantes, / calzones cortos de seda, / sombrero de copa y guantes / y al cobrador de la renta / le pondremo un pararrayos / y unos zapatos de orillo / porque le duelen mucho los callos.* La ironía que se manifiesta en esta copla hace difícil, sin embargo, considerarla un piropo en sentido estricto.

política de Madrid tuvo siempre a la ciudad. Desde mediados del siglo pasado [siglo XIX] tiene la gran aspiración de recuperar el puerto franco; se lo prometen una y otra vez, pero nunca llega a ser realidad. Ciudad industrial, sufre los reveses de nuestra absurda economía de fin y principio de siglo. El obrero pasa hambre porque no tiene trabajo y el antiguo esplendor comercial de Cádiz va lentamente transformándose en una miseria llevada con dignidad. Cádiz es una ciudad venida a menos que guarda las apariencias, que disimula con canciones alegres sus graves problemas. El gaditano, en estas letras, echa en cara al resto de España lo que significó en la Historia. Cádiz se siente feliz de sus ejecutorias, muy especialmente de una que saldrá a relucir a cada momento: “la de ser cuna de la libertad”. Para las clases populares gaditanas, la antigüedad son los fenicios y el mundo moderno comienza en sus famosas Cortes de 1812. (16).

Tras este párrafo, Solís incluye coplas, que abarcan desde 1884 a 1936, en las que se unen la finalidad reflexiva o crítica con la puramente expresiva –por tanto atañen por igual a los dos grandes apartados de Paz– en torno al dolor que produce observar los problemas de la ciudad a la que se ama, mezclado con el orgullo de pertenecer a ella. Ni un solo piropo en sentido estricto.

Las viejas ricas cantaban en 1885¹²¹: *Que eres taza de plata, / Cádiz, aseguran / y yo te llamo el cáliz, / el cáliz de la amargura. / La industria ya se ha perdido / y el comercio poco ofrece; el muelle nuevo, caído, / y el que trabaja perece [...]*. Este tono de queja por los problemas de la ciudad se mantiene a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. En el inicio de las Fiestas Típicas, sin embargo, “la queja cesa, pero no el orgullo de sentirse gaditano” (Solís, 1966: 25) y eso se achaca al gran apoyo oficial que Cádiz consiguió tras la devastadora explosión de un polvorín en 1947, apoyo que incluyó el permiso para hacer Carnaval, aunque fuera de las fechas oficiales y sin llamarle por su nombre. Lo que no declara Solís es que la queja no estaba admitida entonces; así que, quizá por la veda que se impone en esa época a muchos temas y sobre todo a ciertos tratamientos, los piropos propiamente

121 Esta copla de *Las viejas ricas* ha sido reproducida en muchas publicaciones con diversas variantes. En este caso, el principio aquí incluido está tomado de la fotografía de la copia manuscrita que Antonio Barberán, presidente de la Cátedra de Flamencología de Cádiz, ha insertado en su blog *El callejón del Duende* procedente del Archivo Municipal de Cádiz (6176-84 85). Por otra parte, no debe extrañarnos encontrar a *Las viejas ricas* también en 1885, aunque nos hayamos referido a esta agrupación como la iniciadora de la historia del carnaval de las coplas en 1884, puesto que era habitual en esa época salir varios años con el mismo tipo, según explica Marcos Zilberman (1983; Actas, 1986).

dichos, es decir, las coplas en las que prácticamente todo es alabanza a la ciudad, a partir de la segunda época del carnaval se convierten en temas habituales.

Además de los múltiples piropos a Cádiz cantados durante las Fiestas Típicas –ya hemos visto algunos de agrupaciones de Paco Alba anteriormente–, encontramos muchos otros en la tercera época del carnaval de las coplas, la actual, que responden a las características clásicas. Veamos dos coplas de tango de esta etapa, aunque separadas por más de una década, en las que Cádiz aparece sin tacha alguna:

Que linda te veo mi tierra / desde esta sublime altura / pues como vengo volando / te veo este año / como un pañuelo, como un pañuelo... / volando te veo tan bella / qué linda está tu blancura / por eso vuela volando / te canto un tango / que es de altos vuelos, que es de altos vuelos... / en medio de la bahía / por na yo te cambiaría / Cádiz qué lindo primor, / loco yo me he vuelto contemplando / tu castillo y tu faro cuando está cayendo el sol... / tu Campo del Sur, tu Catedral, / qué linda estás tú, bella ciudad, / cuando veo que el aire / te está besando, te está besando... / y hasta celos me da el pequeño gorrión / que anidó en las ruinas / del Balneario, del Balneario... / y aunque tenga más color con él me rifaba yo / que siento envidia, que siento envidia, / por Cádiz poder volar / y en Candelaria anidar / o en Plaza Mina, o en Plaza Mina... / y si tengo que partir / y a aquellas tierras lejanas / con mis plumas regresar, / un gorrión de Cádiz ser yo quiero / volar libre por tu cielo / mis plumas mojé en tu sal, / ser la más humilde gaviota / pa pelá la pava contigo a solas / sobre las olas, sobre las olas, / sobre las olas... sobre tu mar. Los pájaros (CO: T), 1992. (VVAA, 2013: 320).

Fue creada esta tierra en siete días, / el de la nube tardó en hacerla una semana. / El primero a este cielo luz le pondría / y se encendieron azules tonos de la mañana. / Al segundo, los astros y blanca luna / pa que por la noche se enjuague en el mar. / El tercero fue para los vientos navegantes, / a uno fuerza dio, de nombre puso levante / y creó la sal. / Al cuarto hizo la mar y sus barquillas / pa que se busquen bien la vida / los pescadores. / Al quinto diseñó todas las plantas, / ese aroma, esa fragancia / y colores de las flores. / Al sexto se sacó de mi costilla / lo más grande de este mundo, / que es mi vida, que es mi vida y mi pasión, / puso a la gaditana con arte y con su belleza, / después la nombró la dueña / de todo mi corazón. / Y en el que hizo siete / aquí creó el paraíso, / de nombre le puso Cádiz por un capricho / y se quedó como Dios. Los siete (CO: T), 2005.

También hay piropos a Cádiz con el formato de pasodoble en esta época, además de los muchos que se crearon en el periodo anterior, sobre todo para comparas. Uno de los más aplaudidos en los últimos años es este:

Si decide venir a Cádiz de turismo, / lo puede descubrir con sus cinco sentidos. / Prepárese a sentir y, por favor, no se despiste / si el olor a salitre entra por su nariz. / Para poderlo oír, escuche muy atento, / que Cádiz suena a horquilla, a carnaval y flamenco. / Deguste su sabor, que Cai sabe a marisco, / a sardinitas hechas con carbón, papa aliñá y pescao frito. / Y si lo quiere tocar, con sus manos palpará / que vaya por donde vaya es piedra ostionera / pa darle a la fachá colorcito de canela. / No abra los ojo aún y por el Campo del Sur / camine despacito si usted quiere. / Y ahora que sabe el tacto y a lo que huele, / sabe cómo suena y el sabor que tiene, / llegue hasta la Caleta y, en el espigón, / abra sus ojos y contemple qué es una puesta de sol. La comparsa de Momo (CP: P), 2008.

Además de los aspectos sensoriales, los piropos a Cádiz contienen una gran carga lírica y emotiva en pasodobles que parten de lo descriptivo, pero sugieren otras consideraciones para hacer aflorar el sentimiento común de amor a la ciudad:

Cádiz Tacita de Plata, / la isla encerrada entre el viento y el mar, / la de las calles estrechas, / la de la Alameda pintada de azul. / Cádiz, la de las barquillas / que inundan la orilla / de todas sus playas, / la de la Caleta, la de la caballa / de sangre y de sal. / La de la catedral / convertida en la plaza, / la de la libertad / convertida en las flores, / la de tanto dolor / convertido en la gracia, / la del tiempo que pasa y que deja pasar. / La que se pone a cantar / para olvidar / por Carnavales, / la que con la bajamar / hace un altar / como le sale, / la que abre el puente Canal / para que salgan tos sus males. / Cádiz, la novia del cante / la amante del sur, / la del poniente, / la de en la calle la gente, / sencilla, pero importante, / la pobre, pero elegante / ciudad de nuestra salud. / Cádiz, Tacita de Plata, / más de plata que tacita, / la que siempre resucita / por más veces que se muera, / la del árbol milenario, / la del barco de La Habana, / la que por cada mañana / hace el día a su manera; / la vela del horizonte / con el sol abandonado, / la del vino derramado / en la tumba del dinero, / la de sirenas de Astilleros, / la del amor en cada barquito de vela, / la de torres centinelas / hechas de piedras mayores / para que sus miradores / pasen las noches en vela. / Cádiz, no hay más que decir, / no hay más ciudad en el mundo / ni mundo más grande y con más alegría, / que si volviera a nacer, / volvería a vivir, a morir y a perder / en la tierra mía. Los millonarios (CP: P), 2015.

Puede resultar curioso que estos temas hayan continuado siendo constantes y abundantes a partir de 1977. En el caso de los piropos a Cádiz –y al barrio de La Viña–, el mantenimiento del concurso que convoca cada año la Federación de Peñas y Entidades Caleteras desde 1983, aunque con dificultades económicas en los tiempos de crisis, ha sido una de las principales causas de su pervivencia, sin dejar de contemplar, indudablemente, los motivos relacionados con la identidad cultural.

En la actualidad, para colaborar al resurgir del carnaval muchos organismos e instituciones prestan apoyo económico a las agrupaciones por medio de premios a un tema determinado. Esto, sin ser siempre una manipulación, sí le quita al autor espontaneidad a la hora de elegir los temas del repertorio, sobre todo si en el mismo año hay cinco o seis premios de este tipo. Inclusive estos premios pueden influir hasta en la forma de tratar los temas, conduciendo al autor a escribir coplas de una manera que realmente no siente. Ejemplo paradigmático de lo que digo, puede ser el año que la Junta de Obras del Puerto premió con 150.000 pts. al mejor pasodoble que cantara a la unión de los pueblos de la bahía. Naturalmente, como pude constatar, la sensibilidad de muchos autores iba por otro camino. Esto es bueno que se señale porque en los análisis de las coplas de estos años que se hagan dentro de algún tiempo se tendrá que tener en cuenta estas circunstancias para no equivocarse en las conclusiones. (Marcos Zilbermann, 1993: 78).

En los repertorios de los coros hay letras de todo tipo, pero uno se acostumbra a repetir temas de forma ya habitual, hasta incluso llegar a hacer la lista en el momento de comenzar a escribir para ese año: el piropo a la gaditana, el tango a Andalucía¹²², el piropo a Cádiz... Así los autores damos a entender que es como una obligación anual escribir sobre los temas de siempre y luego, con un par de letras de candente actualidad, repertorio concluido. (Rafael Pastrana, 2014: 127).

Pero ya no todos los piropos a Cádiz lo son realmente en un sentido estricto: ahora el tema sigue siendo la ciudad en este tipo de coplas pero, como ocurría en la época de *Las viejas ricas*, se ha convertido de nuevo en crítica y lamento, se ha “carnavalizado” de alguna manera. Como ejemplo, esta es la letra ganadora del concurso “Piropo a Cádiz” 2014, a la que ya no sería tan propio considerar solo

122 El concurso “Coplas para Andalucía”, por su parte, es ahora una convocatoria para letras de tangos y pasodobles de tema libre, preferentemente relacionados con lo andaluz, aunque anteriormente lo fuera de piropos a Andalucía.

como la manifestación del sentimiento, sino que en ella encontramos una finalidad reflexiva, de denuncia, muy alejada del concepto general de piropo:

Cádiz no puede ser un puente / ni puede ser un monumento / donde el hierro y el cemento / valgan bastante más que mi propia gente. / Cádiz no puede ser un puerto / pa el turista visitar / y el turista tenga al lao / cada diez metros cuadraos / una asistenta social. / Y regatas que nos enamoran / donde vemos grandes colas / por barquitos atracaos, / y al láito de tanta excelencia, / haciendo la competencia, / cuarenta colas del paro. / Cádiz no puede ser un puente / con un lado a la riqueza / y en el otro la pobreza, / las dos mirando pal mar. / Cádiz grandiosa que le grita al visitante: / "Bienvenido y adelante, / no se pierda nuestra historia en las murallas"; / mientras que los gaditanos / la miseria nos tragamos / con veranos y atuncitos por la playa. / Cádiz brillante, / pantallitas que rebrotan / hoy nos dicen que funciona¹²³, / pero no nos enteramos, / y en el medio de este Cádiz que presentan / los políticos del cobre lo despojan; / todavía la Cruz Roja / da comida a mil paisanos. / Y al final de tanto cuento que nos cuentan / Cádiz siempre es un grandioso monumento / y debajo del cemento / los gaditanos, los gaditanos, los gaditanos. Los cuenterete (CP: P), 2014.

A veces el piropo a Cádiz o a alguno de sus rincones se centra en las personas y su forma de vida, lo que podríamos denominar el paisaje humano como elemento más sobresaliente y digno de elogio, aunque sea en medio de un panorama poco propicio para una vida digna. La mezcla de las finalidades expresiva y reflexiva no facilita la clasificación temática simple de los siguientes pasodobles, tan parecidos a pesar de mediar más de tres lustros entre ellos, en los que la denuncia de un entorno sirve precisamente para magnificar la manera de ser de sus gentes:

Unas calles de adoquines, / un bullicio de criaturas, / no le quedan ya ni cines, / ni existen jardines en su estructura. / La preocupación constante / por la mar y por los vientos, / el poniente o el levante, / dióse importantes para el sustento. / Con una red, / un garabato, un aparejo / y su gran fe / el caletero se hace viejo. / En general / eso es el popular barrio de La Viña, / gente que vive, / trabaja y sigue / sin propiedades ni intimidad / y el extraño misterio / de su alegría y su felicidad. Los cegatos con botas (CH: P), 1983.

Señores, soy de La Viña / donde la gente es tan buena / que tiende sus vergüenzas en las azoteas. / La Viña, La Viña, La Viña, / ese barrio trabajador,

123 Alusión a las pantallas distribuidas por el Ayuntamiento en toda la ciudad y a la campaña que se hacía visible en ellas entonces bajo el eslogan "Cádiz funciona".

/ marinero y pescaor / donde la vida depende del horario de mareas. / Y aunque fuera el paraíso / de don Fernando Quiñones, / sigue estando apuntalao, / sigue estando parao / y viviendo a trompicones, / pero la pena se echó / a bofetones. / Loco, loco, loquito, loquito, loco, / la gente de mi barrio nunca descansa / porque van recogiendo tos sus miserias / y se las comen con piriñaca. / Loco, loco, loquito, loquito, loco, / lo apuntalan con el corazón. / Ellos son el misterio, / viva esa gente sencilla / que hacen sentirme orgulloso / cada vez que digo que soy de La Viña. Los de Capuchinos (CH: P) 2000.

En el concurso, las agrupaciones de fuera de la ciudad son las que más obligadas parecen sentirse a piropear a Cádiz y a su fiesta de Carnaval, seguramente por intentar integrarse continuando la tradición al considerar también que es un tema obligado en los repertorios. Antonio Pedro Serrano es uno de los autores que mejor puede representar el amor por Cádiz y la pasión por su carnaval desde la perspectiva de alguien que es de Carmona (Sevilla) y que ni siquiera vive en la ciudad; preguntado sobre en qué se basa un autor foráneo como él para “cantarle a Cádiz”, sus comentarios fueron los siguientes:

Siento la necesidad de pertenencia al Carnaval de Cádiz. Todos los criterios que se me ocurren me apuntan en definitiva a eso: el carnaval me gusta, admiro a los muchos autores y agrupaciones, siento admiración por Cádiz, me hace reír, me hace sentir, tiene valores que me gustan, dice cosas diferentes, me permite una libertad de expresión y una difusión posterior... Yo creo que, en definitiva, todo eso se resume en un sentimiento que es la necesidad de pertenencia a esa “sociedad” que es el Carnaval de Cádiz.

P. Pero ¿qué es Cádiz?: ¿una forma?, ¿un contenido?

Seguramente es una religión. Para nosotros (los enamorados de Cádiz) no hay otro sitio mejor. Pero esta visión tiene mucho de fe y de autoconvencimiento. Por eso Cádiz es una religión. (Antonio P. Serrano el *Canijo* en mensaje de correo electrónico privado, junio 2007).

A pesar de que se identifique materialmente con la ciudad, «Cádiz» es una entelequia, un constructo emocional y simbólico que solo puede ser definido a través de la lírica. No hay, por tanto, un concepto único y general de Cádiz. Ni siquiera puede relacionarse con el conjunto de sus habitantes, como ya demostraba el Tío de la Tiza en uno de sus tangos; si observamos los primeros versos, vemos que se dirige a Cádiz disociándolo de los gaditanos, que es posible que no le escuchen:

A Cádiz del alma mía / en este instante yo me dirijo, / si no queréis escucharme / a mí me importa un comino, / tú de seguro me escuchas, / Cádiz de mi corazón. / Tierra de mis entrañas, / pueblo adorado, / cada día que pasa / te veo más triste y acongojado. / Todo el mundo te trata / a puntapiés, / tu completa ruina cerca se ve. / Preciosa sirena / que bañan las olas, / qué pena da verte / tan pobre y tan sola. / Murió tu comercio, / tu industria perdida, / pidiendo limosnas / arrastras la vida. / ¡Despierta de tu letargo / que siempre fuiste valiente, / ya verás qué pronto sales / de las garras de la muerte! / No vivas más de ilusiones, / población de mis entrañas, / no te fíes de embusteros, / ni de pamplinas, ni de patrañas, / que aunque estás agonizando / eres la honra de toda España. Los anticuarios (T), 1905. (Pastrana Guillén, 2014: 121-122).

Qué significa “cantarle a Cádiz” y “qué es Cádiz” en ese contexto son preguntas que he hecho a todos mis informantes gaditanos a lo largo de los años. Las respuestas, generalmente, se han relacionado con sentimientos identitarios que, después, han sido llevados a los terrenos de la crítica social, política y económica, de la misma manera que se reflejan en tantas de las coplas que estamos viendo. El añorado autor de carnaval Antonio Martínez Ares actuó como comentarista para *Onda Cádiz TV* en las retransmisiones del COAC desde el teatro Falla en 2011; en una entrevista privada realizada poco después (marzo 2011), Martínez Ares hacía estas valoraciones:

Letras que no son críticas son muchas, de hecho este año la temática que más se ha repetido no ha sido en absoluto crítica, ha sido el piropo a la ciudad, como siempre, siempre gana por goleada un piropo a Cádiz, siempre.

P. Pero creo que tú aclarabas en televisión que eran sobre todo las agrupaciones de fuera las que utilizaban el piropo a Cádiz. ¿Es una manera de pagar...?

...Peaje. Claramente. Unas para no sentirse de más, otras para no sentirse de menos, otras por peloteo, otras porque quieren demostrar cariño, otras para que vean que son muy cariñosos, muy melosos. Mira, yo recuerdo cuando participaba, que normalmente siempre, a no ser una cosa muy especial, el primer pasodoble era dedicado a la ciudad o un pasodoble de presentación. El primer año que yo participé, que fue con *Requiebro* [1984], todavía era costumbre empezar con un pasodoble dedicado al tipo: “Hola, buenas noches, y tal, y aquí estamos pa cantarle a esta ciudad porque estamos en Carnaval”.

P. Se sigue haciendo, ¿no?

Sí, pero como eso pasa por etapas, dejó de estar. Luego pasó por el pasodoble a la ciudad que se ramifica de una manera impresionante, porque se puede hacer a través de un piropo, se puede hacer como piropo pero diciendo cosas que pueden no gustar pero sin dejar de ser un piropo, puede tener retranca política; hay un poco de todo. También hubo muchos años que era obligatorio dedicarle un pasodoble a la diosa, a la ninfa, o a la mujer gaditana, sobre todo; ya se ha dejado de cantar y la modalidad que más lo ha cantado han sido los coros: [pone voz de bajo y canta] "Gaditana..." Hemos pasado por muchas etapas, pero la que gana por goleada te lo aseguro yo a ti que es el piropo a Cádiz¹²⁴.

P. Y para ti, que tú lo has hecho muchos años, ¿qué significa, con piropo o sin piropo, "cantarle a Cádiz"? ¿Qué es "Cádiz"?

Pues mira, yo eso te lo puedo responder mejor que qué es el carnaval, al menos lo que yo siempre he entendido por cantarle a Cádiz. Si tú haces una autopsia a mi obra, te puedes encontrar con muchas pruebas, pistas que delatan que para mí Cádiz es una mujer. Entonces yo le escribo a una mujer, una mujer que puede ser mi amiga, que puede ser mi amante, que puede ser mi madre, que puede ser mi novia, que puede ser una mujer a la que no quiero ver ni en pintura, pero es una mujer.

P. Hay otros que también lo hacen, aunque sea de una forma ocasional; en tu caso es una constante.

Yo cuando le canto a Cádiz le canto a una mujer.

P: De acuerdo. Tú utilizas la figura de una mujer como metáfora de Cádiz, pero no me estás diciendo con esto que Cádiz para ti sea realmente una mujer, ¿o sí?

Sí, para mí es una mujer.

Veamos, como ejemplo de lo que dice nuestro informante, uno de sus pasodobles:

Ella deja sus sueños / en el puente Carranza / y enjuaga su carita / con los surcos de las barcas. / Ella cita a los vientos / y les dice: "Hoy va a tocar levante", / y de una punta a otra / lo de atrás lo pone adelante. / Ella juega con las

124 Aunque en las categorías infantil y juvenil la proporción es incluso más alta, si suponemos que solo la mitad de las agrupaciones adultas –sin contar los cuartetos– llevan un piropo a Cádiz, podríamos contabilizar más de sesenta piropos anuales dedicados a la ciudad. Pocas ciudades debe de haber en el mundo que reúnan como media más de seiscientos textos de alabanza en cada década fruto de la creatividad popular.

gaviota, / incluso corona a la que es más loca / como la reina de los suspiros. Ella convoca a las olitas / y viste de piedra una gran playita / pa que los niños le hagan castillos. / Y se hace hembra en la Caleta / sobre los huesos de sus poetas. / Ella descalza se va / por las calle y la balastrá, / por las torre y por los balcones. / Ella pone el corazón / en la punta de un espigón / donde rompen sus dolores. / Mas cuando el sol es una luna / ella le dice que baje / y las dos se bañan juntas / como las parió su mare. / Ella, cerca de altamar, / le da un beso a San Sebastián¹²⁵ / y llama a sus pescaítos / y entonces se vuelve a dormir / con una manta de espino. / Y, aunque no sepa por qué, / por ella, ella, mire usted, / sé que estoy ciego perdío. La niña de mis ojos (CP: P), 2001.

Esa expresión del sentimiento llevada a la abstracción lírica, a la metáfora, incluso al simbolismo, la encontramos también en otros autores anteriores y posteriores a Martínez Ares, tanto en pasodobles como en tangos. Uno de los pasodobles más conocidos de Antonio Martín¹²⁶, autor que significó una importante influencia para Martínez Ares y para el resto de su generación, representa la relación entre la ciudad y los vientos que le son propios mediante una historia de duelos y amoríos en la que también Cádiz aparece con figura de mujer.

Cádiz es mujer con dos novios / prendaos de su talle. / Están por sus huesos locos / el Poniente y el Levante, / ninguno quiere que el otro / le ronde sus calles. / Vientos del amor, / por las esquinas y azoteas / la requiebran y esa novia / pela la pava con los dos, / ay, los enamora, / los enamora, los enamora. / Que ese Levante / cuando está desafiante, / loco de amor, delirante, / me la vuelve medio loca. / Salta el Poniente, salta el Poniente, / pa echá al Levante, / qué valiente, qué valiente. / Y se pelean los dos / y todo es por amor, / por su novia dos hombres pelean, / que son los vientos dos hombres / que a Cai la cortejan. / La está arrullando el Levante / y al Poniente le da celos; / ya va a saltar, va a ganar... / Ya lo echó. / Son de amores, ay, estos duelos. / Que Cai, coqueta, los quiere a los dos, / cosas de mujeres, / que está que se bebe los dos vientos, / los dos vientos, ay, los dos vientos. Los buscavidas (CP: P), 1997.

Precisamente el otro piropo clásico, como decíamos, es el que se dedicaba a la mujer gaditana; actualmente podemos considerar que, aunque alguno queda, en general ha caído en desuso y viene siendo sustituido por coplas de amor. El origen

125 El castillo de San Sebastián, adelantado en el mar frente a la playa de la Caleta

126 En 2009 este autor consiguió el primer premio de comparsas en el COAC con una agrupación que llevaba el nombre de *La mare que me parió* refiriéndose a Cádiz. Cádiz vista como mujer, como madre.

de ese piropo, del que Solís (1966) tampoco hace mención, puede estar en el que, de forma obligada, se hacía a la reina de las fiestas en la segunda época del carnaval de las coplas; si había que piropoear a la hija de un político solo por el hecho de serlo, ¿por qué no alabar también las virtudes de una paisana?

[...] Debemos apuntar que las agrupaciones llevaban tradicionalmente, un pasodoble o tanguillo dedicado a la soberana de las Fiestas Típicas. De tal forma que, aquel Coro, Comparsa, o Chirigota, que estuviera actuando en el Falla, teatro donde se celebra el concurso anual de las agrupaciones, en el momento en que hiciera la entrada la Reina, dejaba de cantar la composición que estuviera interpretando, y, como saludo y homenaje a «su» Reina, le ofrecía su requiebro. (Paz Pasamar, 1987: 93).

El más conocido de los piropos a la gaditana tiene formato de tango y encontramos retazos de su letra diseminados en coplas de distinto tipo, incluso en la actualidad, porque ha adquirido un auténtico carácter simbólico¹²⁷.

Gaditana, mi rosita temprana, / la flor más bella de Andalucía, / asómate a la ventana, / paloma del alma mía. / A cantarte voy, lucerito mío, / este tanguillo con alegría / y en tu reja floría / qué de cositas yo te diría. / Y a los titi, titirimundi, / cielo, cielito te voy a llevar / y aunque tu mare allá no quiera / yo a ti te pago, pago la entrá. / Y aunque digan los fanfarrones, / los fanfarrones quieran decir, / yo te quiero y te adoro, / ay sentrañitas mías muero por ti. / Ya está el pájaro verde puesto, / mi niña, puesto en la esquina, / esperando que pasen cantando, / cantando las golondrinas. / No desprecies mi cante, tirana, / reina mía del corazón, / gaditana, gaditana, / la más bonita y galana de la nación. La fantasía (CO: T), 1956.

Acerca del “pájaro verde” del que se habla en el trío de este tango, puede resultar interesante que demos algunos datos en un breve paréntesis. Primero, incluiremos la historia que sobre él cuenta Rafael Pastrana, historia que incluso le sirvió de inspiración para el tipo y repertorio de un coro –con música de José Ramón Zamora– que presentó al COAC bajo el nombre de *El pájaro verde* (2003). El tipo de los coristas era el de viejos piropoadores y el decorado para la actuación del coro en el escenario del teatro Falla representaba la esquina de la calle Sagasta con Hospital de Mujeres.

127 Hemos visto esta copla de tango reproducida sobre azulejos en 4.2.1.

Esta esquina albergaba anteriormente un bar llamado Las Caballas, que también se conocía con el nombre de “la esquina de Porriño”. A las puertas de este bar, en la misma esquinita, se ponía todos los días un señor de mediana edad y cierta independencia económica –que se llamaba Baldomero, según dicen unos, o Bartolomé, según otros– a ver pasar a las chavalas y menos chavalas camino de la Plaza para intentar ligar con ellas, por lo que estuvo a punto muchas veces de que le llenaran la cara de dedos. Como a este hombre le daba igual que las mujeres fuesen solteras o casadas, pronto cogió fama –en Cádiz es fácil cogerla– y, cada vez que lo veían agazapado y al acecho, se avisaban unas a otras de que “el pájaro” estaba en la esquina. Esto se menciona en el tango de *La fantasía*, de Francisco García de Quirós del año 1956, tango que se hizo famoso, que aún se canta, aunque muy poca de la gente que lo entona sabe la historia de “la esquina de Porriño”. (Pastrana Guillén, 2014: 183).

Esta historia sobre el “pájaro verde” es, sin duda, compatible con un segundo dato que nos conduce a un origen folclórico de la estrofa del tango. Las mujeres de las que habla Pastrana podían conocer una canción infantil anterior en la que se habla de un “pájaro” que está “puesto en la esquina”, cuyo color no se cita, pero al que podían calificar –ellas o el autor de la letra del tango– de “verde” por la actividad perversa que desarrollaba. El caso es que en la edición que Ángel Carril hace de las *Hojas folklóricas* del Centro de Estudios Salmantinos (1995), concretamente en la Hoja Folklórica nº 36 (página 144), fechada el 19-7-1952 –anterior, por tanto, al coro *La fantasía*–, aparece una “Canción infantil”, que se dice “Facilitada por I. S. de Salamanca”, de la que reproducimos el siguiente fragmento:

Voces de varias niñas:

*Ya está el pájaro madre
puesto en la esquina,
esperando a que salga
la golondrina.*

Voz de una niña:

*Pues si soy golondrina
tú eres coqueta
que cuando vas al baile
te pones hueca.[...]*

Pero no solo los coros han dedicado piropos a la gaditana, también lo han hecho chirigotas y comparsas, sobre todo esta última modalidad; por tanto, los pasodobles a la paisana son también muy numerosos y se centran en su belleza, su forma de bailar, pero también en su valentía, su abnegación y su paciencia. Uno de los pasodobles más conocidos sobre esta temática pertenece a los inicios de la época actual del carnaval de las coplas, momento en el que ya el autor, Enrique Villegas Vélez, se lamenta de que el piropo a la mujer gaditana fuera cada vez menos frecuente.

De razas tan dispares / como es la fenicia o la musulmana, / con cuerpo de delicia / y ojos que se pierden en la inmensidad, / de gitana o romana / con su pelo negro y nariz recortada, / gaditana bonita, hoy mi pasodoble te quiero cantar. / Hace bastante tiempo / que los piropillos se están olvidando / pues dicen que son cursis / y el que los prodiga ha pasado ya; / yo a ti te digo, gaditanilla, / que aquel que echa piropos / es porque es un hombre de verdad. / Una gaditana que con soltura / va por la calle taconeando / es un repique de castañuelas que van sonando / y susurrando salero, arte y calidad / y no hay más remedio que descubrirse / o doblegarse con galanura, / y el que me diga / que yo soy cursi por mi postura / es porque ese no tiene ojos, / ni sangre, ni siente ná. Los hijos de la noche (CP: P), 1981.

Inspirados en este pasodoble y en otros del mismo tipo, comenzaron pronto a aparecer en el COAC coplas que parodiaban el piropo a la gaditana; fueron numerosas las que se dedicaron “a la gaditana fea”, unas veces para compadecerse de ella por quedar olvidada en las letras y otras para ensalzarla directamente. Si el piropo obligado en las Fiestas Típicas se dirigía a la reina de los festejos, ahora la guasa tenía como destino en algunos casos el grupo de ninfas, con su diosa a la cabeza, supuesto panel seleccionado de las mujeres de Cádiz. Esta forma ácida de subversión de la norma convierte el presunto piropo en un texto perfectamente carnavalesco. De entre las coplas de este tipo que todavía se recuerdan podemos destacar dos de chirigotas oficiales:

Nuestro piropo te dedicamos, / mi gaditana linda, especial, / porque eres tú pa mí sin duda / la más sutil de toas las criaturas, / escucha, niña, nuestro cantar: / Tus cascarrias son tan diferentes, / tiene tu semblante picaos los dientes, / al hablar me embriaga / tu aliento a aguardiente. / Tu perfil me joroba con los michelines / esa mirada de ojos bizcos / que me perturba hasta el andar. / Con to la cara por entera / de una lisa mojonera, / mi gaditana juncal. Los tontos de capirote (CH: P), 1986

Ninfa, tú que llevas la banda, / anda, cucha mi chirigota, / cucha, que me sale del alma y... / ¡tesquiya, carajota! / Piropo a la gaditana por Carnavales: / mi guapa gaditanilla, mi guapa gaditanilla, / mi guapa gaditanilla... de ahí no sale. / En cambio ningún poeta de los horteras / se acuerda de las pibitas chirigoteras / y tú también lo mereces / porque eres una mujer / de la cabeza a los pieses. / Ay, pibita gaditana, / la más bonita y galana, / son tus ojos dos bolitas, / es tu lengua una lengüeta / y tu coco una croqueta chiquitita chiquitita. / ¿Tú ha visto / lo guapas que son las niñas del coro mixto? / ¡Ah! cuando te veo pasar / con tus mallita ajustá, / ¡uhm! la baba me se derrama. / ¡Uh! tus dientecillos son un / anuncio de Closeur / en medio de los pogramas. / Flores, / ramillos de coliflores, / que es la mujer gaditana / el amor de mis... amigos. Un peasso coro (CH: P), 1994.

Las mentalidades con respecto a la condición de género estaban cambiando y este era el motivo de las parodias, pero también era motivo para que comenzara a reclamarse la creación de piropos al gaditano varón, siempre desde la perspectiva del humor de igual forma. Así, en el escenario del teatro Falla comenzaron a cantarse algunas letras, poco numerosas en este caso, como la que sigue. Esta copla pertenecía a un coro masculino que llevaba el tipo de sufridas mujeres de coristas¹²⁸ que habían decidido salir también en Carnaval; hay que destacar que se trata de un tango, formato poco utilizado para el humor, así que son varias las reglas que se rompen en este caso: hombres vestidos de mujer –los tipos femeninos en los hombres se consideraban reservados para la chirigota– que cantan a otros hombres un tipo de copla destinada a la expresión o a la crítica; a ello hay que sumar también el contenido subversivo de la propia letra en lo que se refiere a normas morales, sobre todo en su final.

Este tango que canto / se lo dedico al gaditano, / ese que por las noches / me mete mano, me mete mano, / al que de vez en cuando / vuelve a mi casa por Navidad, / ese que me vuelve loca / cuando me toca por aquí atrás. / Le gusta el carnaval / y le gusta escuchar / y le gusta el anís / y le gusta el coñac; / no se puede aguantar / a esa mare que lo parió, / gaditano juncal / de los que se lo beben to. / Me tiene loca perdía, / no lo puedo remediar, / vivan los gaditanos, / viva mi Pepe, que es pa rabiarse; / qué bien se porta conmigo / y qué bien hace el amor, / mi Pepe es un langostino / y yo me lo como to, / mi Pepe tiene el salero,

128 Ya nos hemos referido anteriormente al coro de Valdés y Guimerá que, durante unos años, fue conocido como el Coro de las Mujeres por la frecuencia de tipos femeninos que utilizaba.

/ ay cuánto lo quiero, / que le grito al cielo / viva mi Pepe que es gaditano / y es el marío de mi cuñá. www. Nos vemos en la plaza. com...fianza (CO:T), 2003.

En el carnaval del COAC, el piropo a Cádiz en clave seria y con propósito puramente expresivo sigue estando presente, aunque el dedicado a la gaditana en general podríamos decir que ha desaparecido; siguen haciéndose coplas de homenaje a mujeres concretas, como la madre, la abuela o la hija –también al padre, al hermano o al amigo–, e incluso coplas de amor a la novia o la esposa muchas de las cuales, en cuanto a su contenido, tienen más que ver con las canciones de otros géneros de la música popular que con las coplas de carnaval, aunque siempre hay excepciones que, por las ideas contenidas y su tratamiento, rompen con las normas y resultan carnalescas sin dejar de ser plenamente líricas, según corresponde a la temática, como el siguiente pasodoble:

No eres mi novia, no eres mi madre, / no eres mi esposa, no eres mi amante, / no eres mi hembra, no eres mi quería, / no sé lo que eres, / pero ¿quién le pone nombre / a lo que nombre no tiene? / ¿Quién necesita promesas, / si dejas tu olor en mi cama caliente? / ¿Quién necesita futuro, / si en tu lengua bebo mi único presente? / Que a mí me gusta encontrar tus braguitas en el suelo / más que ver tu ropa doblada en mi casa dentro el ropero. / Nuestro amor no es de alianzas ni de aniversario, / ni mesa camilla, ni beso diario. / Si somos en verdad dos halcones en el cielo / o dos perros en un charco, / lo mismo nos da porque lo nuestro es nuestro. / Y si lo nuestro es nuestro, qué sabrá San Valentín / de cuerpos que se visten solo con sus cuerpos. / Y el viernes tú te vas y el martes vuelves a llamar / y el jueves llegas pa regar / la flor salvaje de nuestros deseos. / ¿Qué sabe nadie, si no tiene nuestro amor / ni corral, ni ley, ni dueño? / Que nuestro amor son dos panteras en el fuego / y no el aburrimiento del amor de dos borregos. Los borregos (CP: P), 2015.

En el carnaval callejero también hay piropos a la ciudad con el mismo tratamiento serio y expresivo, aunque no son frecuentes. En cambio, la guasa que muestran las agrupaciones ilegales se manifiesta también en el uso de los piropos: *Los barbapasta* (2015) llevaban en su repertorio coplas en forma de piropos que estaban preparadas para no tener más que incluir el nombre de una población, a la manera de plantillas que diferenciaban únicamente localidades costeras de otras de interior; preguntaban a quienes les escuchaban de dónde provenían e inmediatamente cantaban un piropo a ese lugar poniendo de manifiesto los tópicos propios de este tipo de textos.

Aunque no conozco en el ámbito de las agrupaciones ilegales ningún piropo serio a la gaditana, sí se pueden escuchar, interpretados por agrupaciones femeninas, algunos al gaditano en el tono humorístico propio de esta variante del carnaval de las coplas. Veamos como ejemplo dos de ellos. El primero tiene el formato de pasodoble; comienza con un piropo a Cádiz, que recoge algunos de los tópicos más utilizados en este tipo de coplas, para centrarse después en el hombre gaditano con una visión paródica de alabanza desde la compasión, típica también en los homenajes a la mujer, y cerrar con una alusión a la pasión por el carnaval como justificación.

Hoy le quisiera dedicar / un pasodoble en tres por cuatro gaditano / a este peazo de ciudad, / Cai de mi alma, con el corazó en la mano. / Ay qué ciudad más bonita, / Cádiz, tú eres novia del mar, / Cádiz, tú me estás volviendo loca / con tus calles, con tus plazas, / con tu gente y con tu sal. / Cadiz, cucha / mi piropo al gaditano, / el más bonito y galano / que me tiene namorá; / Cádiz, mira / serpentinas, papelillos, / ese loco febrerillo, / vente conmigo, chiquillo, / que te viá da un paseílllo / por la muralla real. / Ay, mi pariento, / que todas las madrugás / me espera en su alcoba ya acostao / cuando vuelvo del ensayo / con dos copitas de más. / Ay, mi chiquillo / qué pena me da, / mis dos hijos tiene ya duchaos, / cenaítos y acostaos / sin el besito de mamá; / pero yo hago este sacrificio / porque yo vivo pal carnaval / y es que no me canso de decirlo: / pa no venir me tendrían que... [Gestualidad indicando distintos tipos de muerte violenta] La tela te lo vale (CLL: P), 2000.

El segundo ejemplo, bajo el título “Tango al gaditano chufla”, utiliza como base la música del simbólico “Tango a la gaditana” que hemos visto antes con algunos de sus versos y es en realidad una crítica a cierto tipo de hombres y al propio piropo:

Gaditano, mi titi gaditano / el más chulito de Andalucía, / asómate al chiringuito, / palomo del alma mía. / Pa cantarte, ay lucerito mío, / con ese palillo entre los dientes / con tu tatuaje de Camarón / y con tu pendiente. / De la peña al partido del Cádiz / el mu capullo allí me llevó / y encima que estoy hasta el coño / las dos entradas las pago yo. / Y aunque digan los fanfarrones, / los fanfarrones quieran decir: / “¡Ay tes quiero y te adoro, / canija mía muero por ti!” / Que las cosas ya están cambiando / y yo paso de tus pamplinas, / de guarrones que cuando pasan / con to el descaro te miran. / Estoy harta de los gallitos / que te dejan siempre plantá. / A ese titi gaditano / sirva este homenaje de su afición. / ¡Te va a comer un mojón! Las bien plantás¹²⁹ (CLL: T), 2009.

129 Letra tomada de Lavozdigital.es (Elena Martos, 13-2-2013).

El piropo o el homenaje sirven, además, como procedimiento para los propósitos lúdico y subversivo cuando ensalzan de manera satírica ciertas actitudes y realidades que no son aceptadas socialmente. El primero de los ejemplos que siguen es un pasodoble que no entró nunca en concurso, pero las chirigotas de José Antonio Vera Luque lo cantan en cada actuación fuera del COAC desde hace más de una década, generalmente a petición del público; se trata del conocido como "Pasodoble del chocho":

Va mi homenaje a esas niñas que en la noche / al lao de un coche se ponen a orinar; / ponen las braga a la altura de la rodilla / y se ponen en cucullas con cara felicidad. / Pero hay quien dice que se pierde la vergüenza, / se está perdiendo el respeto y la dignidad, / y hoy yo protesto y quisiera defenderlas / pues los que las llaman "cerdas" / son los primero en mirar. / Que no me digan / que no es cultura / ver a la luna en su culo reflejá, / que no me digan / que no es bonito / ver los pelitos del chochito por detrás. / Que no me digan / que no es gracioso / ver a la amiga vigilando / a los borrachos que se quieren acercar / "¿Y tú que mira?, ¿y tú qué miras?". / "Po el chocho, ¿qué vía mirar? / No soy homosexual". / Y además / es una labor de humanidad / que llena de alegría / a los que nunca han visto / un chocho en su vía.

José Guerrero Yuyu, otro autor de chirigotas añorado por el público del carnaval de las coplas, tiene en el siguiente pasodoble, homenaje escatológico, una de sus letras más celebradas y recordadas:

Hoy quisiera rendirle un homenaje sin cachondeo / a una cosa tan simple y tan humana / como es el tirarse un peo, / porque forma parte de nuestra cultura / alzar la pierna y adoptar esta postura. / Algunos dicen / que es un acto cochino, / pero to el que se pee se queda divino. / El peo no distingue clases sociales / porque se pee Felipe González, / Michel y Donato; / quedan en la memoria / peos con mucha historia: / ¿quién no conoce en Cádiz el famoso Ventorrillo del Chato¹³⁰? / Los peos son también, mi qué bien, / como los buenos vinos de las bodegas: / tenemos el oloroso, / y también el cremoso / y otros tienen solera pa regalar / Y hay que ser un malaje / pa no sumarse a este homenaje, / pero si homenajear por favó apunta pa allá. Los últimos en enterarse (CH: P), 1995.

130 El Ventorrillo del Chato es uno de los restaurantes más típicos de la zona. Está situado en la carretera que une Cádiz con San Fernando, la Isla de León, y conserva sus características de venta andaluza. Se construyó en 1780 y, según cuentan, fue muy visitado por Fernando VII.

A través de la revisión de las coplas anteriores hemos podido ver que el “piropo”, que en Cádiz se considera un “tema de siempre” –y que aquí admitíamos como bloque temático de manera provisional, siguiendo a Paz Pasamar–, no es en realidad el asunto o materia que contienen las letras que se agrupan bajo su denominación, sino que es un tipo de texto que tiene unas determinadas características para tratar temáticas concretas, pero que, según el caso, puede utilizarse en cualquier clave y servir a distintos propósitos.

El “piropo” serio puede tener una finalidad expresiva que simplemente busque la complicidad emocional del público teniendo como tema algo considerado socialmente como digno de alabanza, lo que nos sitúa fuera de los límites de lo carnavalesco; pero también puede perseguir la denuncia y la crítica, como hemos visto ya en algún caso, dejando en evidencia la verdadera realidad de aquello que se alaba mediante la ironía.

Ay, qué bonita está la fuente / que ha puesto en San Juan de Dios / la alcaldesa permanente. / Ay, qué bonita está la fuente, / que me la via beber. / Y aunque no esté el segundo puente, / qué bonita está la fuente / que pal bicentenario se inventó / pa que to el mundo se entere / que a Cádiz no llega el AVE / ni llegan los barcos que dejan dinero, / pero tenemos la fuente delante del muelle / pa que le hagan fotos desde un crucero. / Se quedará Manuel de Falla / sin un rincón, sin un museo, / lo mismo que nuestro carnaval. / Cádiz será universal / por la fuente de chorritos / que ha puesto la Teo. / Y aunque esté to manga por hombro / y mi Cai llena de escombros, / de la fuente yo alardeo. / Muchas gracias por la fuente, / siempre la tendré presente. / Me ha dejao impresionao, / porque al fin por una vez, / con tus proyectos y tus pamplinas, / dejas claro que mi Tacita / hace aguas por tos laos, / ay por to los laos. El chaparrón (CP: P), 2012.

El “piropo” humorístico, a su vez, sirve también para la reflexión y la crítica, además de ser una fórmula muy productiva para mostrar la irreverencia ante las normas; incluso cuando se utiliza con un propósito lúdico, podemos detectar en él la presencia de otras finalidades secundarias que, en cualquier caso, nos conducen a lo carnavalesco.

5.3.3. Otros bloques temáticos

La temática de las coplas de carnaval es inabarcable en el mismo sentido que lo es la del cine, la de la novela o la de cualquier otro género artístico, si bien dado el

carácter temporal cíclico de la fiesta con la que se vinculan, las coplas en su conjunto funcionan en buena medida como una revista anuario en la que se recogen, a la manera de un foro, las opiniones de los autores sobre los hechos que han tenido mayor relevancia popular en los meses anteriores. No todos los acontecimientos que han sido noticia durante el año, sin embargo, tienen cabida en cada Carnaval, puesto que los autores y las agrupaciones, según la modalidad, practican una selección propia que les permita el tratamiento más adecuado para sus propósitos; así, hay temas importantes que cada año pueden ser echados en falta, mientras que otros son tratados por la mayoría de las agrupaciones. Tampoco podemos considerar que cada pieza desarrolle un tema único, porque en gran parte de ellas lo que encontramos son alusiones múltiples a diversos asuntos que conducen a una finalidad determinada.

Cádiz, / quisiera mi Cádiz / que en sus carnavales / to el mundo cantase a lo bueno na más; / Cádiz, / quisiera mi Cádiz / tener que inventarse / las penas que nunca ha sufrido jamás, / pero es que la vida te va obligando / y aquí está sonando la realidad. / Cádiz, / quisiera mi Cádiz / tener el problema / de falta de temas en el carnaval. / Ay tirititrán, ay tirititrán / y encontrar un buen gobierno / tirititrán, ay tirititrero / que ni Juan Carlos¹³¹ pueda atacar, / que la crisis sea una broma / que se inventan los del Love, / y el maltrato solo historia / de una letra de Quiñones / o que el paro sea una farsa de comparsa / en un pasodoble, / que la ruina de nuestra tierra de nuestra tierra / fuera un teatro de los de Nandi / y un mal sueño que tuvo Faly / porque Martita nunca murió / o que el Gago en un gran cuarteto / se inventó la corrupción. / Pero aquí no estamos locos, / no es tiempo de hacer piropos / que existe mucho dolor. / Cádiz poco a poco / pierde su alegría, / maldita la suerte mía / pompompón poporropo pompompón / ¡más quisiera yo!, / pero la vida, esta puta vida / me lo impidió. The Cádiz góspel choir (CO: T), 2012.

Los aficionados al carnaval esperan cada año el tratamiento de ciertos temas de actualidad por parte de las agrupaciones, sobre todo de aquellos que merecen crítica y de aquellos otros que contienen en sí mismos rasgos que les hacen candidatos a ser ridiculizados; así, por ejemplo, la falta de futuro para la juventud como una de las consecuencias de la crisis de estos últimos años y la corrupción en la política aparecían en el COAC 2015 como algunos de los temas más repetidos en tangos y pasodobles, junto a las alusiones en los cuplés a Francisco Nicolás

131 Juan Carlos Aragón. Alude esta copla a una serie de autores de agrupaciones oficiales de las cuatro modalidades.

Gómez Iglesias, el *Pequeño Nicolás*, o al palo para tomar *selfies*. Hace años, era frecuente incluso que los cuartetos –*El velatorio* (1988), *Encadenados* (1998), *Peña CRC Los Pejigueros* (1999)– abrieran un periódico o simularan un informativo radiofónico para desarrollar sus chistes.

No es la selección del tema, por tanto, la que confiere originalidad a una copla, sino su tratamiento. Los autores son conscientes de que los temas que ellos desarrollan en sus letras van a ser utilizados también por los demás de una manera u otra. La segunda agrupación que actuó en la primera sesión de la fase clasificatoria en el COAC 2012 advertía en su primer cuplé que iban a pisar todos los temas del año por cantar el primer día y no se equivocó:

Ahora vamo a pisar todos los cupleses / pues me parece que hasta adivino los chistecitos: / habrá que escribir cupleses al vaporcito¹³² / diciendo tos que el Chatín¹³³ llevaba puestos manguitos; / a la duquesa de Alba / también le van a cantar / de que en su noche de bodas / Alfonso la pudo desvirgar / y otros dirán que se ha muerto / con una almeja ya caducá. / Y de Ortega Cano dirán del diestro / que no es muy diestro pa conducir, / que la carta de los reye / ahora se le pide al Urdangarín. / Ya sé que pisamos temas / que van a cantar coplitas; / te joe, algo bueno tiene / de que cantemos el primer día. Con el 12 basta (CH: C), 2012.

Teniendo en cuenta la repetición habitual de los temas, las agrupaciones prefieren que el sorteo no las sitúe en las últimas sesiones en la fase de clasificatorias, puesto que, cuando ya se ha visto medio centenar de comparsas, por ejemplo, resulta muy difícil llegar a sorprender al público y al jurado. Sin embargo, tampoco consideran que sea una ventaja actuar al principio de la fase porque su tratamiento temático puede verse fácilmente superado por el de otros repertorios. En cualquier caso, para las agrupaciones que pasan a la fase de cuartos de final puede haber hasta dos semanas de margen entre una y otra actuación, lo que les permite modificar y actualizar los repertorios en forma y en contenido.

Yo me lo escucho todo [en el COAC], también porque escuchando cosas malas se te pueden ocurrir ideas buenas: yo estoy escuchando un cuplé y por

132 El Adriano Tercero, el sucesor del vaporcito que inspiró a Paco Alba para el pasodoble más emblemático, se hundió en el puerto de Cádiz en agosto de 2011, por tanto este hecho se convertiría en un tema seguro para las coplas del siguiente Carnaval.

133 Chatín era un componente habitual de las comparsas de Paco Alba.

la mitad digo “¡Dios!, los veo venir, los veo venir, qué chiste más bueno”, y después sale por otro lado y digo “estupendo, ya tengo un chiste y ya se me ocurre un cuplé”; o escuchas una letra de pasodoble y dices “la idea es buena pero no le han cogido el punto, yo voy a escribir...”, y lo haces. (Miguel Ángel G^a Argüez en entrevista privada, julio 2014).

Un concurso tan largo como el de agrupaciones de carnaval sirve también de ayuda para la selección de temas en el carnaval callejero.

Desde que empecé a descubrir no solo a las callejeras desde dentro sino a otras, dejé el carnaval del concurso; lo escucho porque, como letrista, me sirve para saber los temas de los que se ha hablado, me sirve de recordatorio y, como el Falla empieza un mes antes, me viene perfecto para los últimos cuplés, para saber de qué se puede o no se puede escribir. Porque ellos se encargan de generar actualidad con esos temas que tú creías que se habían quedado desfasados y, si tú tienes un cuplé con uno de esos temas, pues lo sacas porque sabes que se ha vuelto a poner de actualidad porque se han hecho tres o cuatro cuplés en el Falla, aunque sea algo que pasó en el mes de junio del año pasado. (Enrique Goberna en entrevista privada, julio 2008).

Entre los asuntos de actualidad tratados cada año merecen una mención especial los llamados “temas de última hora”. Son hechos que recogen las coplas en mínimos márgenes de tiempo, noticias recién difundidas por los medios de comunicación e incluso sucesos que todavía no han sido publicados. En este caso el interés de la noticia es lo menos relevante; así, encontramos tanto temas de repercusión general como anécdotas de poca entidad. Lo que parece importar verdaderamente es la demostración de una gran agilidad creativa por parte del autor y la rapidez en la preparación de la interpretación por parte del grupo que canta la copla, todo ello con la finalidad de sorprender al público y, si es el caso, ganar puntos en el concurso oficial. Veamos algunos ejemplos:

Según cuenta Antonio Galán, componente de las comparsas de Paco Alba, en el documental biográfico de Paco Cervantes sobre este autor al que ya nos hemos referido (25'), cuando iban a dirigirse al teatro con el tipo de *Los fígaros* a cantar en una de las funciones de semifinales del concurso, el Real Madrid estaba jugando una final de la Copa de Europa y Paco Alba se puso a escribir un cuplé; hizo en el local de ensayo medio cuplé y pidió a los miembros de la comparsa que se lo aprendieran. Cuando llegaron al teatro, Paco Alba buscó a alguien que tuviera una

radio para que le dijera cómo acababa el partido que se estaba jugando en aquel momento; en cuanto tuvo esa información, terminó el cuplé, ensayaron en el camerino la parte final y lo cantaron ante la reacción de sorpresa del público que sabía que el partido acababa de terminar pocos minutos antes.

En la final del COAC 2010, durante la actuación del cuarteto *Los vaqueros de Springfield*, el ordenador de un miembro de la prensa situado en el foso del teatro comenzó a echar humo, un incidente de poca importancia, pero que obligó a interrumpir durante unos minutos la actuación del cuarteto. Apenas una hora después del hecho, en esa misma sesión, llegó el turno de la comparsa *Los santos*, que cantaron la siguiente letra en su segundo cuplé, lo que seguramente también contribuyó para que consiguieran el primer premio de la modalidad:


Esto que no salga de aquí, / pero yo creo que me engaña mi parienta, / porque la gente a mí me cuenta / que ya la han visto alguna vez. / Y como creo que el gachón es de mi barrio, / sin pensarlo, la otras noches / yo fui arañando to los coches / porque alguno será de él. / Corté la luz de la comunidad / por si era de mi bloque el mu mamona. / ¡Ay! / Y por si fuera el del butano, / yo ya he explotado quince bombonas. / ¡Aguenta el genio ahí! / Le voy partiendo los pilotos / a toas las amotos. / Y me peío dentro / del ayuntamiento. / Pero ya me enterao / que uno de los de Prensa / ha sío el tío que me ha engañao. / Le he cogío el portátil, / a tomar por culo, / y se lo he quemao. Los santos (CP: C), 2010.

En la madrugada del 26 de febrero de 2014 moría Paco de Lucía. Alrededor de las nueve de la mañana los medios de comunicación comenzaron a extender la noticia y, ese mismo día a las once de la noche, en la tercera sesión de la fase de semifinales, actuaba en el teatro Falla la comparsa de Antonio Martín *Los hippytanos*. Como falseta del pasodoble se escuchó el inicio de "Entre dos aguas" y, a continuación, la siguiente copla que provocó una emoción general:

Que se calle la guitarra / y pare el compás, / que le pongan al bordón / un crespón negro, mu negro, / que en el cielo Camarón / le cante por soleá, / ay, qué penita, compare, / al más grande de los genios. / Que el arpegio de la noche / se haga eterno como él, / que nos lluevan los acordes / del prodigio de sus manos, / flamenco, andalú, gitano, / hijo del mismo Undivé¹³⁴. / Que el duende del cante, tu duende, / compare, no nos abandone, / que no muera

134 En caló, Dios.

nunca tu guitarra / porque fue el compás y el alma / de esos grandes cantaores / que hoy llorando entre dos aguas / te dicen ole, ay, te dicen ole. / Que no nos pueda el dolor, / vamos, Paco de Lucía, / alégrale el corazón / al mundo entero y a Andalucía. / Haz que bailen las estrellas / al compás de tu guitarra, / que no nos pueda la pena, / que se arranque pa cantar Camarón, / y esa fiesta en el cielo / que toa las noches nos llegue / con la luz de los luceros, / ¡Paco, Paco!, porque en Cai sabemos / que los genios nunca mueren, / que los genios nunca mueren. Los hippytanos (CP: P), 2014.

Pero las coplas de última hora no solo se crean en el carnaval oficial, también aparecen en el callejero aunque no sean tan frecuentes. El papa Benedicto XVI anunció su retirada del pontificado el lunes 11 de febrero de 2013 en torno a las 11 de la mañana. *El País* en su formato digital dio la noticia a las 11.57 h y el *Diario de Cádiz* lo hizo, también en su versión digital, a las 12.13 h. Aquel era un “lunes de coros” y numerosas agrupaciones ilegales estaban actuando esa mañana por calles y plazas. Antes de las dos de la tarde (14 h), *Los gogós* cantaban el siguiente cuplé, provocando la lógica reacción de asombro en el público que los escuchaba (Véase  12¹³⁵):

Se ha publicado / que el Papa por fin se retira; / está cansado / y quiere disfrutar la vida. / Últimamente no soportaba la presión / y en el Vaticano hay un mal rollo que no lo aguanta ni Dios. / Deja su cargo a final de febrero; / eso lo hace pa cobrá el mes entero. / No le ha gustado nada / esa gente que critica sus escritos / y prefiere dedicarles tiempo / a la familia y los niños chicos. Los gogós (CLL: C), 2013.

La actualidad informativa, por tanto es uno de los nichos o yacimientos temáticos que más se aprovechan en el carnaval de las coplas, pero hay temas atemporales que también aparecen con gran frecuencia, como hemos visto por ejemplo al hablar de los piropos, entre los que encontramos coplas de homenaje a Cádiz, sus barrios y sus playas, la provincia, Andalucía, el tango, el pasodoble, la belleza y la gracia de la mujer gaditana como estereotipo, la figura del padre o de la madre o personajes importantes, entre ellos los grandes copleros de la historia del carnaval. Esos otros temas constantes pueden estar tratados desde la queja o la crítica, como las acciones del alcalde de turno, el olvido de los poderes políticos regional y central y también el paro y la emigración; otros se tratan desde el cariño y la admiración,

135 En las imágenes puede verse en ciertos momentos, en el margen izquierdo con gorra gris, a Jorge Drexler, que fue el pregonero del Carnaval de aquel año.

como las otras fiestas de la ciudad –Semana Santa, los *Tosantos*, los *Juanillos*, etc.– o la historia de Cádiz, sobre todo en relación con los fenicios y su antigüedad o con la constitución de 1812. Otras veces el tratamiento es humorístico e incluso sarcástico, como ciertos inventos y avances científicos, las modas, los personajes famosos de la televisión, la pereza o “flojera” de los gaditanos o la propia *pisha*, además de la figura femenina, en este caso bajo la forma de la suegra, la parienta, la vecina o la prima, Carmeluchi, Chari, etc. Dentro de esta vertiente atemporal, hay dos asuntos que merecerían un análisis profundo por su frecuencia y calado y, sin embargo, no son muchas las referencias a ellos que encontramos en los estudios revisados; se trata del carnaval y del sexo.

En el concurso oficial, las coplas que hablan del propio carnaval son muy frecuentes y son escasas las agrupaciones que no hacen alguna alusión al respecto¹³⁶. Hay coplas que hablan de la belleza, la alegría y la diversión de la fiesta, incluso con un carácter simbólico, pero también las hay que critican la organización de determinados eventos o que añoran los tiempos en los que no había “botellón” –o “botellona”, como también se dice en Cádiz–, todo ello en relación con la evolución política, social y económica de la convocatoria. Pero, aparte de las cuestiones relativas a la fiesta de Carnaval, lo que más nos interesa es que encontramos cada año numerosas letras en las que se trata el propio carnaval de las coplas desde distintos puntos de vista. Aunque no es una novedad, este bloque temático ha adquirido tal importancia que en los últimos años ha dado en llamarse “metacarnaval” por parte de los medios de comunicación y de buena parte de los propios aficionados. La mayoría de esas letras hablan de cuestiones sociales del mundillo del carnaval: las quejas por ciertas actuaciones del Patronato, las discrepancias entre los autores, los reproches o la añoranza ante la ausencia de determinadas agrupaciones son materias cantadas en las tablas del teatro, a veces tratadas con virulencia. Veamos un fragmento de un artículo publicado en el diario *La Voz* en formato digital que llevaba el título de “Meta-carnaval”:

Bofetás gordas desde las tablas del Falla. Pastrana contra Pardo, Fernández contra Martín, Aragón y Rivero vs Martínez Ares; Morera contra la prensa y la crítica. Letras de consumo propio (algo que tampoco me molesta demasiado) pero que transmite la sensación de una fiesta y una ciudad dividida simplemente por el Carnaval. [...] El aficionado de a pie (no hablo del sevillano, sino incluso del viñero) no tiene por qué estar al tanto de los rencores y

136 En el COAC 2015, casi todas las comparsas llevaban alguna copla en la que hablaban de los problemas que se derivaban del rumbo que estaba tomando la modalidad.

puñalás que existen en este mundillo [...]. Lamentablemente, si ahora mismo ocupan casi la mitad de lo cantado, es porque surten efecto a nivel de Concurso. Que muchos de los autores son premios Nobel en estrategia carnavalesca, dedicando más horas a la táctica que Floro y Sacchi juntos. Y saben que estas letras golpean al instinto sangriento del fanático, levantan el morbo de parte de la afición. Fuertes aplausos, y puntitos que se suman. (José María Aguilera, 14-2-2009).

Pero también encontramos coplas que debieran incluirse mucho más propiamente bajo la etiqueta de “metacarnaval” y son precisamente aquellas que tratan del género y sus normas, algunas de las cuales venimos utilizando como ejemplos en este trabajo; unas hablan de cómo se hace un tango o un pasodoble, otras hablan de un estilo o de la evolución que ha sufrido un determinado tema a lo largo del tiempo. En este tipo de coplas se pone en evidencia el discurso de los autores –muchas veces con contradicciones–, lo que nos permite observar cómo se replantean el carnaval continuamente y lo hacen cantando. Seleccionar y analizar estas letras permite, sin duda, un acceso mucho más fácil al conocimiento del carnaval de las coplas para los investigadores y para los simples aficionados.

A medio camino entre uno y otro concepto de “metacarnaval”, encontramos también letras interesantes. En la eterna polémica entre los que opinan que las buenas chirigotas son las que proceden del barrio de La Viña por su estilo tradicional y quienes piensan que la calidad no tiene que ver con el lugar de procedencia de una agrupación o de un autor, intervenía con la siguiente copla precisamente una chirigota viñera, la conocida como Chirigota del Lupo, expresando una opinión argumentada como si se tratara de un debate cara a cara:

Mira que yo soy mu viñero / porque yo nací en La Viña / y en La Viña vivo y muero, / porque me baño en mi Caleta / y me conozco el barrio entero / entero, entero. / Pero pa mí las chirigotas / no son solo de La Viña / con pestillo y cerradura. / Las chirigotas son de Cádiz, ya está, / hasta el final de Cortadura. / Cabezones yo no quiero / de un compás chirigotero / cerraíto y exclusivo / por no faltarle al respeto, señor, / a un montón de mis amigos. / Y si no que a mí me digan / de ónde coño vino el Love, / de ónde coño vino el Sheriff, / de ónde coño vino el arte y los compases de Aragón; / déjame que te lo diga / que uno vino de Puntales, / otro vino de Loreto / y el tercero en La Laguna¹³⁷

137 Puntales, Loreto y La Laguna son barrios de Cádiz que quedan fuera de los límites del casco antiguo que marcan las Puertas de Tierra.

floreció / y demás chirigoteros / que ninguno fue viñero / desde el día tan bonito en que nació. / Las chirigotas son de Cadi y ya está, / son de toda mi ciudad, / ¡qué maravilla!, / y cuando suenan gaditanas me da igual / que hasta vengan de Sevilla. / La chirigota no se puede encajonar / por las calles nada más / de un solo barrio / y si hay alguno que lo quiera discutir, / pos que se me ponga aquí / y me cante lo contrario / y me cante lo contrario. Sosiasión de dirertores (CH: P), 2010.

En cuanto al sexo, debemos decir que es un tema frecuente en el carnaval oficial y, más aún, una auténtica constante en el carnaval callejero. Se trata de una temática eminentemente carnavalesca que tiende a evitarse en los análisis, quizá precisamente por sus implicaciones sociales y morales; sin embargo, encontramos incluso agrupaciones en el carnaval de la calle que, aunque no sea del todo cierto, presumen de tratar en sus coplas el sexo como tema único, como por ejemplo hace la conocida como Chirigota Rockera. Generalmente, este tema recibe un tratamiento en clave humorística con propósitos tanto lúdicos como subversivos, con preferencia para esta última finalidad, aunque no falte la reflexión y la crítica de ciertas actitudes tanto de los hombres como de las mujeres. Muchas veces se persigue el escándalo mediante el bastinazo, pero siempre se busca que esté asociado con la risa. El asunto se desarrolla habitualmente a la manera de una narración y encuentra su formato preferente en los cuplés.

Mis fantasías sexuales en la niñez / eran mamar de seis tetas a la vez. / Ya en el colegio, mi fantasía / fue con la seño de Biología, / si tú la hubieras visto sabrías por qué. / Mis fantasías ya de adulto son tantas que / me harían falta tres cuplés / y ahora está la cosa tan chungu en este asunto / que mi fantasía en este momento / únicamente es follar y punto. Los hombres de Murphy (CLL: C), 2011.

Mi Paco al principio / era mu detallista, / pa irno a la cama / ponía musiquita, / a María de Medeiros y Luis Miguel. / Pero ahora, / presos de la rutina y del desgano, / ponemo en la radio "Hablar por hablar" / y, por follar, follamos. Las hijas de la gran China (CLL: C), 2006.

Todos los hombres vienen con fallos, / se averían un montón, / qué tontos son, qué tontos son, / y todos tienen algún problema, / sobre todo en el pistón, / ahí sobre to, ahí sobre to. / En el momento de más cariño, / todos pierden la potencia / y, aunque le digas "pisa más fuerte", / ya se han ido, qué vergüenza. / Si le preguntas "¿qué te ha pasado / que tan pronto ya

acabaste?", / tú te quedas esperando / que conteste por qué ha sido, / lo mira así de reajo / y el tío mierda ya está dormido. Las castas de Merkel (CLL: C), 2013.

Como podemos ver en estas coplas, la primera de una agrupación masculina y la dos siguientes de chirigotas de mujeres, en la mayor parte de las ocasiones se habla de la torpeza en el terreno sexual, de la ignorancia y el fracaso que conducen al ridículo; pero en el caso de que el desarrollo del tema haya muestras de triunfalismo, el ridículo estará en el uso de la exageración, de la imagen hiperbólica, que igualmente acabará provocando la risa en el receptor. La riqueza y diversidad de perspectivas, así como los recursos de todo tipo utilizados en el tratamiento de esta temática merecen un amplio estudio monográfico.

Pero en el carnaval no todo es risa, también hay crítica y reflexión en tono serio e incluso subversión abierta. De eso presumen los carnavaleros y a veces se echan en cara unos a otros en las coplas no hacer el suficiente uso de la libertad de expresión que permite el carnaval para seleccionar temas y tratamientos profundos, en lugar de plantearse finalidades únicamente lúdicas. Incluso algún autor se ha permitido hacer un reproche a los cantantes famosos de otros géneros de la música popular por utilizar tópicos y letras vacías de contenido:

Para que escuchen tu canto / tú cantas canciones que hablan de amor / con ritmo de chunda chunda / y tu cara de plástico que hay que vender; / para que escuchen tu canto / fabricas un timbre que suena divino / con aire flamenco y acento latino / igual que un millón. / Y al cantar la canción / te me quedo mirando / sin saber si aplaudir / o pedir que te calles. / Cantas otra canción / y de nuevo el espanto / y otra igual y otra igual / y otra igual y otra igual, / y todas dicen igual / y suenan igual: / "Ay amor mío, / entrégame el corazón / que mi pasión / es como un río. / Sin ti no puedo vivir, / muero sin ti". / ¡To repetío! / Y ante el clamor de las fans / se convierte en la gran... / carajotada, / en nueve discos de oro / y en un montón de portadas / cantando sin decir nada, / nada que haga pensar. / No vaya a ser que tu canto / sea un canto diferente / que haga pensar a la gente / cuando escuche tus canciones; / no vaya a ser que tu canto / diga cosas importantes / y tu voz se le atragante / al que arría los millones; / no vaya a ser que tu canto / en vez de a las quinceañeras / llegue a las entendederas / de los universitarios / y al joven revolucionario / que está tan huérfano de artistas y cantantes; / no vaya a ser que se cante / con el puño que se alza / como un himno de esperanza / de los que ahora no hay. / Pablo,

Alejandro, David¹³⁸, / que vuestro silencio es cómplice de la miseria, / a ver si os mojáis, / que los poquitos que cantan / y enseñan los dientes en este país / somos los de Cai. Los millonarios (CP: P), 2015.

5.4. PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS

Para conseguir los objetivos que se propone una copla de carnaval, los autores generalmente acuden a la propia tradición del género, puesto que en ella pueden encontrar un buen catálogo de procedimientos cuya eficacia ha sido ya comprobada a lo largo del tiempo, así como una serie de recursos que se sabe que colaboran adecuadamente con esos métodos para conseguir los fines que persiguen.

Lo primero que tiene en cuenta el autor es para qué modalidad de agrupación escribe, puesto que en muchos casos lo hacen para más de una modalidad y cada una tiene sus propios requisitos. Después habrá de plantearse el tipo de copla que va a componer en relación con la temática que quiere tratar. En este punto aparecen ya la clave y la finalidad que, de manera interrelacionada, condicionarán la creación de la copla: si se trata de un pasodoble o de un tango, la elección todavía puede considerarse abierta, pero si es un cuplé, la clave humorística está predeterminada y será muy difícil plantearse, por ejemplo, una finalidad puramente expresiva; lo mismo ocurre si se compone la presentación o el popurrí de una chirigota, o si se escribe una parodia o un romance. Nada impide, en cambio, excepto la costumbre –lo que se espera de ellos–, que los repertorios completos de coros y comparsas e incluso los pasodobles de chirigotas tengan un tono de humor, como de hecho ocurre en algunos casos, aunque no sea lo más habitual.

Cuando las posibilidades que ofrecen la modalidad y el tipo de copla le permiten al autor seleccionar la clave seria, los procedimientos y recursos que tiende a aplicar dependen del propósito que lo impulse, pero en general no difieren demasiado de los que tiene a su alcance cualquier autor de canciones o, si se quiere, cualquier poeta popular. Las coplas –poesía al fin y al cabo– ponen ante nuestra vista lo que habitualmente no vemos, ponen de manifiesto lo escondido, eso que muchas veces está en la raíz de los problemas o de las maravillas de la realidad, por eso nos sorprenden y pueden llegar a emocionarnos.

138 Posiblemente se refiera a Pablo Alborán, Alejandro Sanz y David de María.

Sentaos en la orilla del mar / jugaban dos niño en la playa, / con su sonrisa celestial, / sus cubos y sus palas. / "Hoy no vamos a construir / castillos con torres de arena, / le vamos a hacer a mamá / el piso que no le dan / y con el que tanto sueña. / Le vamo a poné un balcón / pa que al fresquito se siente, / una cocina chiquita / y un cuarto baño decente. / Nuestro dormitorio, aquí, / y en esta esquina, su alcoba, / pa que ella pueda dormir / sin tené ese sinvivir / que nos mate una escayola. / Cuando le íbamo a decir / si a ella le gustaba así..., / to se lo llevó una ola". La Atlántida (CP: P), 2005.

Un autor de comparsas, Joaquín Quiñones en este caso, hace un pasodoble sobre el problema de la infravivienda, tan común en muchos barrios gaditanos; el tema en sí mismo ya parece exigir ser conducido con un propósito crítico, pero el autor, que por su estilo personal tiende a utilizar un tono serio en sus letras, no quiere renunciar a la posibilidad expresiva que este tono también le ofrece y que provoca emociones en el público. Con ese doble propósito, selecciona como enunciadores a unos niños que dan su propio punto de vista sobre el problema aludiendo a los sueños de su madre y deseando ser ellos mismos el instrumento que va a hacer que se cumplan. Pero todo es un mero juego, por eso los niños, como suelen hacer, utilizan las fórmulas verbales propias de la situación diciendo dónde va a ir cada estancia del piso imaginario. El momento del choque con la realidad y, por tanto, de la descarga emotiva llega en forma de la ola que acaba con la ilusión que los niños están construyendo. Este procedimiento utilizado por Quiñones resultó muy efectivo para sus finalidades.

Aunque la reflexión crítica contenida en el anterior pasodoble puede ser vinculada al terreno de lo carnavalesco, la clave humorística lo está de manera más clara y general que la seria y supone, además, el tratamiento que recibe la mayor parte de las letras de carnaval. Este es el motivo que ha llevado a los estudiosos de los procedimientos y recursos en las coplas a centrar su atención en el humor y en las maneras que tiene de conseguir sus fines. Pero antes de fijarnos en estas cuestiones, conviene detenerse un momento en el código verbal que se utiliza en la creación de las coplas, puesto que supone una elección del autor y, por tanto, un procedimiento comunicativo.

5.4.1. El habla de Cádiz

Como se ha podido comprobar a través de los ejemplos, la mayor parte de los cuales han sido seleccionados a partir de los repertorios de agrupaciones de la ca-

pital gaditana, el habla de Cádiz es el código que se utiliza en las coplas de manera general; es una decisión lógica, teniendo en cuenta que se trata de obras populares que están dirigidas en principio a los miembros de la propia comunidad de habla que las crea. En otras épocas no había posibilidad de elección porque los autores en su mayoría no manejaban otras variedades lingüísticas, dada su extracción sociocultural y la de la mayoría de su público; en la actualidad, sin embargo, se trata de una decisión voluntaria porque tanto los autores como los receptores disponen de un repertorio comunicativo mucho más amplio gracias a su formación personal y a la extensión que de otros códigos hacen los medios de comunicación.

Es evidente que el gaditano tiene conciencia de ser andaluz y español, de hablar español y, sin embargo, de poseer una norma lingüística diferente a la de Castilla. El pueblo sabe igualmente que su modo de hablar es menospreciado y que ni los mismos andaluces le prestamos la atención que merece. Nuestra manera de hablar es aceptada en el coloquio, en el nivel familiar, pero no para otros usos. (Payán, 2005: 28).

Aunque, como dice Payán en la introducción de su estudio lexicológico, el uso del habla de Cádiz no parezca adecuado fuera del ámbito familiar, pese a quien pese, es el código de un amplísimo corpus de literatura popular, de carácter oral pero recogido en hojillas y libretos, que se ha ido engrosando a lo largo de décadas –ya de siglos– y que en la actualidad se muestra en constante crecimiento y evolución.

La elección del habla de Cádiz permite a las agrupaciones una creatividad más libre, más amplia expresividad, mayor soltura en la interpretación, podríamos decir que las hace más naturales y “graciosas”, entendiendo aquí gracia no solo en relación con el humor que pueda aparecer en el contenido de los textos, sino sobre todo en lo que se refiere a lo agradables que puedan resultar la pronunciación y la cadencia de los enunciados así como la elección del léxico. No olvidemos que, aunque aquí estamos leyendo coplas, la transmisión es oral cantada y está concebida como presencial. En palabras del Gómez (2006; Actas, 2008, audio), “escribir en carnaval es hablar cantando”, por eso recomienda a los jóvenes que usen para escribir el mismo lenguaje que usan para hablar. En otros ámbitos apartados del carnaval encontramos también opiniones parecidas:

El dialecto no se aprende en el colegio, no hay maestra ni profesor que te enseñe los tonillos... No se lee casi nunca. Las cadencias y las respiraciones,

las palabras, las construcciones gramaticales son genuinas, no hay nada construido. A menudo yo uso este método: cuando monto un espectáculo y me topo con actores que desafinan y cantan con sonidos artificiales, les invito a decir el texto que tienen que interpretar primero con sus propias palabras y luego traducido a su dialecto original. Los entreno en pensar la estructura de las frases, los ritmos en su propia lengua materna. [...] Pero no he inventado nada nuevo. El primero que se preocupó en construir a través del dialecto fue, sin duda, Dante: aparte de que, al transformar el vulgar, inventó una lengua nueva... ¡Y menuda lengua! Para conseguirlo hizo una investigación de órdago recogiendo en *De vulgari eloquentia* expresiones, términos, formas idiomáticas de toda Italia y sus alrededores, Provenza incluida.

Otro que inventó una lengua propia es Alessandro Manzoni. [...] Y, para terminar, está Pirandello, el escritor de teatro más grande de este último siglo. Es otro que escribe pensando siempre en su dialecto. Del siciliano son los ritmos, la estructura gramatical, la composición idiomática, por no hablar del marco general de la narración escénica, el clima de conflictos de sus personajes, la paradoja trágica y grotesca al tiempo, todo nace del léxico y de la cultura popular siciliana. ¡Así que si no tenéis un dialecto, buscaos uno! (Darío Fo, 1998: 323-235).

De la misma manera en que Fo nos muestra en este texto la selección de la lengua como fórmula creativa e interpretativa para escritores y actores, el carnaval de las coplas tiene en la elección del habla de Cádiz su procedimiento básico, del que se derivan todos los demás, y que sirve, al mismo tiempo, para afirmar la identidad y el orgullo local en su fiesta grande.

*En esta facultad / de lo popular / vamos a explicarle / a los forasteros,
a los forasteros / nuestra forma de hablar, / que vino a nacer / en el aula magna
/ de un lavaero, de un lavaero. / Escuchen mi discurso / para que nadie pueda
extrañarse, / si del tirón me da la picá¹³⁹ / y de medias limetas¹⁴⁰ / lo pongo púo¹⁴¹ dentro de un bache¹⁴². / Si has llegado a Cai
/ y te han engañao, / tú eres un babeta / y has hecho el candao¹⁴³. /*

139 Tomar una decisión repentina, inesperada. Arrebato (Payán, 2005).

140 Botellas de vino.

141 Satisfecho plenamente. Harto. (Payán, 2005).

142 Local pequeño en que se expenden bebidas, sobre todo vino, en ocasiones con tapas, especialmente de pescado frito. (Payán, 2005).

143 "Hacer el candao" es hacer una tontería.

Mira, que si no entiendes mi lenguaje / (que) te dirán por las esquinas / que eres un sieso y un malaje. / ¿Qué es lo que pasa en Cádiz?, / ¿qué es lo que pasa? / Que to los gaditanos / somos doctores honoris guasa. / Y aquí damos las lecciones / de Puntales a Callejones, / sin tener una academia / (que) ni un lingüista que se destaque / y le damos a la mojarra¹⁴⁴ / y a la lengua con tomate. / Querido forastero, / esta es la esencia de nuestro habla, / que sin pisar la universidad / inventamos las palabras, / que salen de las entrañas, / y se quitan el sombrero, / por Cai entero todas las lenguas / las malas lenguas / que hay en España, / que hay en España. El habla de Cádiz (CO: T), 1997.

A veces, con intención paródica pero básicamente lúdica, se llega a hacer en algunas coplas una selección forzada del léxico gaditano, de manera que se complica la expresión en detrimento del sentido. No hay que buscar una historia –aunque parece haberla–, ni siquiera un discurso coherente en la siguiente copla, por ejemplo; aquí lo que interesa es dejarse llevar por el sonido y la evocación de términos extraños, algunos de los cuales lo son incluso para muchos gaditanos.

El nota salió najando / con su bajancia que era un babeta, / malahe dijo el chicuco / si está rampando por maqueá, / chavá, chavá, / graznaba poniendo el mingo, / ¡jopá!, ¡jopá!, / endiña la atragantá, / chivato de rebujina / que sangangui por sermanela / se le encajó un barrilete / por carajote y por rebaná / y el pibe de la covacha / quedó cambembo de un gran guarrazo, / será que estaba guasnío / cuando arrimó la collá, / parón que le dio el guayabo / al sieso del pelagatos, / que estamos al liquindoi / del borderío por morsegar. / Atrincao en la casapuerta / llevaron en borricate / al guiri del piñonate; / dijo el fulano: ¡Viva la Pepa! / Lo achantaron / con un pimporro de pirriaque / más dos limetas / aguantando la mosqueta, / el mondrigón tan de sopetón le dio el esquinazo, / después el chufla se dio un garbeo / pasando del mojarreo / y del bastinazo con su maloma. / Así, aunque no se entienda el tango, / aquí estamos demostrando / que el gaditano tiene su idioma. Vamos de etiqueta (CO: T), 1997.

Pero aparte de estos casos extremos, el habla de Cádiz se utiliza en las coplas de manera natural o, al menos, salpica con su léxico la mayor parte de los enunciados carnavalescos. Si no ocurre así, es porque el personaje contenido en el tipo lo requiere o porque el cambio circunstancial a otra variedad lingüística añade un cierto significado a una copla determinada, como veremos más abajo. Hemos de tener en

144 La mojarra es un pez, pero la expresión “darle a la mojarra” significa charlar, darle a la lengua.

cuenta, además, que dentro del habla de Cádiz hay grados, registros si se quiere, cuya variación pasa desapercibida muchas veces para quien no la domina. Algunas agrupaciones hacen un uso escaso del léxico gaditano, sobre todo en la modalidad de comparsas, por su deseo de ser entendidas con facilidad por los hablantes de otras variedades del español e incluso del andaluz. También hay agrupaciones que han llegado a hacer de la pronunciación normativa castellana un rasgo de estilo, como ocurre con la Chirigota del Perchero, aunque no renuncian a seleccionar en algún momento puntual términos del léxico gaditano para añadir connotaciones e incluso detalles de humor a una copla determinada, como vemos en el siguiente ejemplo de esta chirigota:

Qué peligro las Juventudes del Papa / cuando se soltaron de noche en Madrid. / En Río de Janeiro es la próxima cita. / ¿Qué harán las criaturas cuando estén en Brasil? / Imagina a esa gente lo que hará en Brasil: / ya me estoy imaginando la samba y los botellones, / la catequista en tanga con todas las bendiciones. / Aquello tiene una pinta de acabar siendo tal bastinazo, / que el Cristo del Corcovado se va a tirar pegando un pechazo. Los jinetes de la pocacrisis (CLL: C), 2012.

Hemos de tener en cuenta que el habla de Cádiz ha incorporado a su léxico una buena cantidad de gitanismos, términos del caló, que aparecen con frecuencia en las coplas de carnaval, sobre todo si el tipo lo requiere, según ha observado y estudiado Jurado Morales (1994; Actas, 1996). El autor cita los siguientes: camelar, currelar, bujío¹⁴⁵, chaval, chorar, endiñar, espichar, gachó, giñar¹⁴⁶, jamar, juncal, mollate¹⁴⁷, napia¹⁴⁸, mangar, najar¹⁴⁹, parné, pinreles, sandunguero.

5.4.2. Recursos para el humor

Aparte de este procedimiento general del uso del habla de Cádiz en las coplas, nuestro interés se centrará ahora, como anunciábamos más arriba, en observar unos cuantos procedimientos y recursos –solo los más destacables por habituales– que

145 Lugar modesto pero apañado, según Payán (2005), que lo relaciona con “bohío”.

146 En el DRAE, “jiñar”.

147 Botella, tarro (Jurado Morales, 1994).

148 Nariz, especialmente si es grande. (Diccionarios en *El País*).

149 Huir, correr, escapar (Jurado Morales, 1994). El autor añade que el término genuino utilizado en Cádiz es “guannajarse”, forma reflexiva a la que se le ha añadido un prefijo –no puede afirmar si morfema o lexema– de origen desconocido.

encontramos en ellas y que coinciden en que persiguen crear el tono humorístico. Y lo hacemos así, como antes lo hicieron otros estudiosos, considerando que la risa siempre es transgresora y que el humor es la clave más específicamente carnavalesca por basarse en la ruptura de las normas conceptuales y lingüísticas.

[Desde el punto de vista teórico de la recepción] se puede concluir que el cómico necesita una codificación especial en función de su intención transgresiva. Su discurso es aparentemente incongruente, absurdo, lo cual produce en el receptor sorpresa, y, solamente superando el significado inicial, puede el espectador interpretar el verdadero sentido del mismo. La *complicidad* entre el burlador y el receptor es imprescindible para superar la primera instancia del proceso y a la vez establece un vínculo que puede ser interpretado dentro del marco social. Paralelamente, esta recodificación del sentido inicial obliga al receptor a percibir algo desde dos perspectivas incompatibles, puesto que su estrategia es la de la desorientación, y de este modo destruye o deforma los modos habituales del pensamiento.

Efectivamente, todas las formas del cómico son en mayor o menor medida subversivas, bien porque expresen el sentir popular contra un poder dominante o las transformaciones de un sistema en evolución o en crisis. (Hernández González, 1999: 224).

Al tratar el cuplé, hemos visto ya las relaciones y las diferencias que existen entre este tipo de pieza y el chiste oral popular, pero el humor en el carnaval de las coplas se extiende a cualquier pieza y está muy relacionado con el humor literario. Hernández Guerrero (1992; Actas, 1994), al hablar del humor y la literatura, reduce a tres los procedimientos básicos del lenguaje humorístico:

1. Desfigurar la realidad cambiándole las medidas. En este caso nos encontramos ante la caricatura y el estereotipo.
2. Sacar un hecho de su contexto y de la situación natural en la que se produce. Se consigue así el ridículo, la incongruencia, el anacronismo y el absurdo.
3. Utilizar las posibilidades del lenguaje para crear la ambigüedad y el equívoco. De esta manera se manifiesta la rebeldía contra las normas y se trata al idioma de manera irrespetuosa.

En realidad, estas tres posibilidades pueden reducirse a las dos que ya establecimos al hablar del cuplé: los dos primeros procedimientos se refieren a la manipu-

lación de la **situación** con fines cómicos y el tercero a la manipulación del **lenguaje**. Hemos de entender, sin embargo, que a veces no resulta fácil diferenciar uno del otro procedimiento básico, puesto que, hablando de literatura, el primero de ellos también se activa mediante el lenguaje mientras que el segundo método tiende a crear nuevas perspectivas o nuevas situaciones.

Por su parte, Jurado Morales (1996; Actas, 1998: 9), al estudiar los procedimientos, matices y funciones del humor en las letras de carnaval, comienza diciendo que se limitará al humor en las letras,

dejando a un lado muchos otros aspectos que conceden tanto o más humor que éstas. Me refiero a la puesta en escena, a la música, al tipo, a las espontaneidades de cada escenificación, a la propia gracia de determinados componentes, a la habilidad de muchos postulantes para vender, etc. [...] Lo que pretendo es mostrar esa lógica sutil, ese sentido común desarrollado que permiten a los letristas ver defectos e injusticias que otros no ven. Pretendo mostrar que más allá de hacer reír, que no es poco ni fácil, intentan manifestar una postura crítica e inconformista con el fin de concienciar a los que oirán esas letras de que la realidad no es tan uniforme ni tan ideal como aparenta.

Divide los procedimientos para el humor en dos bloques, que vienen a coincidir con los que también aquí distinguimos: el uso del lenguaje y la propia realidad como aporte de contenido humorístico. En el primer bloque incluye la selección de determinados términos, los juegos de palabras, las comparaciones, las exageraciones, el doble sentido por homonimia o por polisemia, el uso eufemístico o la insinuación. En el segundo bloque incluye el retrato de personajes conocidos seleccionando sus defectos –lo que vendría a coincidir con la caricatura–, la comparación de alguna característica de las personas con objetos y la selección de aspectos escatológicos.

Llama matices del humor al absurdo rozando el surrealismo mediante asociaciones ingeniosas; el humor ingenuo; el matiz irónico de tono burlesco que utiliza la sorna y la guasa; la ridiculización, la mofa y el escarnio, y el humor negro. En cuanto a las funciones del humor en las coplas, destaca cinco –advirtiendo que podrían ser más o menos o podrían hacerse otros apartados– y las presenta de manera interrelacionada, pero no las ejemplifica: lúdica, humillante, reflexiva, crítica y concienciadora. Entendemos que la que Jurado Morales denomina función “concienciadora” podría incluirse en la que venimos llamando finalidad reflexiva o crítica –y de la misma manera, las otras dos que coinciden en denominación–, puesto que,

generalmente, cuando se intenta que el receptor tome conciencia de alguna realidad, se le está conduciendo a la reflexión, al mismo tiempo que se critica aquello sobre lo que se debe tomar conciencia ya por el hecho de ponerlo de manifiesto o bien se critica la propia actitud del receptor ante esa realidad que parece haberle pasado desapercibida. Echamos en falta en esta consideración la función o finalidad subversiva; la que Jurado denomina “humillante” entendemos que es en realidad un procedimiento para la subversión o para la crítica, depende del caso.

- **La situación**

Si consideramos, en primer lugar, la observación de la realidad como aporte de contenido humorístico para la ficción literaria, podemos ver que la manipulación de la situación que se presenta en la copla a veces es mínima, porque selecciona casos con los que la mayoría de los receptores podrían sentirse identificados, aunque escoge los detalles que contienen lo cómico; es lo que ocurre, por ejemplo, en las siguientes cuartetas de uno de los más famosos popurrís que narran un día de playa de Romualdo:

[...] *Y se fue a pasear / Romualdo / por la orillita del mar / descalzo; / le dio un pisotón / a un casco de cristal / y con el gollete / se cortó el juanete, / se pringó to de alquitrán. / Romualdo / con las pieras¹⁵⁰ se escoñaba andando, / con una colilla se quemó el talón / y con un rastrillo / se dobló el tobillo. // Ah, Iván, Iván, ¡Iván, Iván, Iván! / Se le ha perdido ahora su hijo Iván, / lo que faltaba ya. / Iván ¿dónde está? / No está bañándose, / no lo ven sus hermanos / ni la madre que lo parió. / Romualdo, el pobre, estaba histérico, / llamando al niño medio afónico. / ¡Ojú, qué sofocón! / Fue tan fatídica la búsqueda / que se le rebeló la úlcera. / ¡Qué mal rato pasó! // La niña del altavoz / ¡la una! / qué guasa tiene en la voz, / ¡las dos!; / con el viento y la Torrot, / las pelotas y el reloj / vaya coñazo le dio: / [Hablado] “En nuestro locutorio tenemos a un pequeño. Dice llamarse Iván y lleva un bañador del Piojito¹⁵¹ la jartá de enco-gío. Rogamos a sus familiares pasen a recogerlo”. [...] Los Cruzados Mágicos (CH: Pop), 1982.*

El siguiente ejemplo también nos sitúa en una circunstancia que puede entenderse como general, pero la copla no solo presenta los hechos, nos da, además, las reflexiones que acerca de ellos hace uno de sus protagonistas. Lo cómico aparece

150 Piedras.

151 Mercadillo popular típico de la ciudad.

por la selección de los datos y porque igualmente esas reflexiones se podrían generalizar:

Tiene ya mi chiquillo / ¿Tiene ya tu chiquillo? / Tiene ya mi chiquillo / catorce años / y al hijo puta / qué poco le gusta un baño. / Lleva ya dos semanas / sin quererse duchar / y está la casa / de peste retequiná. / Ay, ay, qué ganita tengo / que se eche una amiguita, / a ver si así por lo menos / se lava el nabo la criaturita. Los esquiadores de la Caleta (CLL: ¿?), 2004.

Así comentaba esta copla de tipo indefinido (ver las páginas que tratan del ámbito de la producción, 4.1.2.) uno de sus autores:

Es importante lo que cuentas, no cómo lo cuentas. Contamos cosas como la del chiquillo de catorce años que no se lava... a ver si se lava el nabo la criaturita ya. Al final lo que estás contando es la percepción de ese padre o de esa madre que está hasta el carajo del niño, porque el niño es un guarro y le apestan los pies, y eso es... ¡la vida! Lo que queremos es la percepción, que ese padre vea a ese hijo y piense: "Eso me pasa a mí, o sé que le pasa a otro". Ese personaje está ahí y está reflejado de una manera que puede ser más graciosa, más o menos ingeniosa, pero lo importante es ese personaje. (Pepe Vélez, en entrevista privada, julio 2007).

En otros casos, la manipulación es algo más amplia, cuando las coplas se refieren a situaciones que no son reales, pero que, teniendo en cuenta el contexto social, podrían llegar a serlo, como ocurre en el caso del siguiente fragmento de una canción que nos habla de la misa a través de internet:

Los últimos serán los primeros, / por eso la Iglesia se actualiza / y en internet ya tenemos misa: / la misa dos punto cero. / Inicie en su casa, querido parroquiano, / el programa de la misa virtual del Vaticano. / Haga doble clic en el botón "Empezar" / y con el ratón se debe persignar. / Si tiene agüilla en la pantallita, / le estamos rociando con agua bendita. / Y si el cura de hoy no le resulta agradable, / usted podrá cambiarlo en el menú desplegable. / Active su micro, esté preparado, / vamos a empezar cantando juntos como hermanos. / Si tiene la webcam conectada a internet, / queda muy bonito ponerse tos de pie. / Haga clic en "Confesar" si ha sido malo / y haga doble clic si ha sido malo, malo, malo. / Comprobaremos si ha vaciado / la papelera de reciclaje de pecados. [...] Los vocales (CLL: Can.), 2011.

Pero a veces la situación que se plantea es una pura elucubración y, con esa libertad lógica, se pueden conseguir asociaciones ingeniosas que, como ocurre en

el siguiente caso, permiten cambiarle los protagonistas a una situación conocida convirtiéndola en absurda:

Cada vez que voy al supermercado / y contemplo a los chorizos colgaíto en su alcayata, / pienso yo en la tremenda injusticia / de tener encerraíto al chopped pork dentro una lata. / No me explico qué habrá hecho ese embutido / pa que sufra de por vida ese castigo. / "¡Libertad!", grita su amigo el tocino, / que está recogiendo firmas en el puesto de Pecino. / Hay una rebelión dentro del híper, / se han atrincherado y han hecho piquetes, / han puesto barricadas de pinchitos / y se han encapuchado los tranchetes. / Tras una carga de la policía, / han quedado por los suelos / varios cientos de fiambres. / El gobernador da una amnistía / y libera de sus latas a los chopped pork de Cádiz. / Y ya libres de su cautiverio, / abrazan emocionados / a su abogado el salami.
Los bordes del área (CH: P), 1996.

Solo con la manipulación de la situación se pueden alcanzar también propósitos subversivos y críticos. Esto ocurre cuando esa manipulación está encaminada a la degradación y humillación de personajes de alto nivel social simplemente presentándolos en un ambiente cotidiano que no corresponde a su clase, como en el siguiente cuplé, en el que vemos los problemas de presupuesto de la Casa Real tratados desde una perspectiva popular:

La casa real ahora está pasando / por un momento que es mu difícil / y, como al resto de los españoles, / le está afectando también la crisis. / El presupuesto pa los reyes / al parecer está cortito / y los nietos, por ejemplo, / van pasándose la ropa / del más grande hasta el más chico. / Dijo la reina: "Vámonos pal Mercadona, / se ha acabao el protocolo / en la casa la corona. / Si viene alguien de visita, / le ponemo una tapita / patatita, aceitunita y dos litronas". / Han empeñado un cordón de oro que el rey tenía / y ahora los perros comen el pienso de marca DIA. / Sí, no le llega, es que tiene un sueldo mu diminuto; / lo que gana el rey lo gana el Urdangarín / con la punta el nabo en cinco minutos. Los duendes coloraos (CP: C), 2012.

Para la humillación, a veces es suficiente con seleccionar una perspectiva determinada sobre una situación real, sin manipular demasiado en el desarrollo de la copla los hechos que sirven de referencia, facilitando así el desenlace inesperado, el momento con mayor carga de comicidad.

En un vídeo que ha grabao Rajoy / da las gracia a to lo españoles, / pero va el gachón casa por casa, / como el nota del Ocaso / o el del Círculo Lectores. /

Un día llamó al timbre mi casa / y me dije cuando yo lo vi: / este viene a por los caramelos; / cada año dan más miedo / los disfraces de Halloween. / ¡Al loro! / Y me dijo: "Vengo a agradecerle / el esfuerzo que hace diariamente". / Y yo ahí en pijama y en babuchas / arrascándome los huevos / lo escuchaba atentamente. / "Sepa que me tiene a su servicio; / le prometo ayuda y trabajo". / "Pos ya que quiere ayudarme / y aprovechando que vas pa abajo, / ve bajando la basura, / me saca al perro, / me traes tabaco / y te va al carajo". Los superpop (CH: C), 2015.

Cuando de los temas de interés general para la comunidad y sus personajes protagonistas se pasa a los particulares, a lo cotidiano, también se utiliza con frecuencia la degradación, la perspectiva desmitificadora, a veces cruel, que tan frecuente es en coplas de tema sexual, por ejemplo, y entonces suele aparecer el antihéroe.

No veas qué paliza me dio a mí un policía / que me dejó en la acera con la cara partía. / Y una de sus compañeras, como tan chungo me vio, / en vez de a comisaría, a su casa me llevó. / Se puso muy cariñosa / y me dijo muy melosa: / "Relájate, cariñín, que ahora vuelvo yo". / Y apareció con su fusta, / con un bozal y botas de cuero / y me endiñó una paliza / mucho más grande que el compañero. Akellos punkis antiguos (CLL: C), 2015.

Veamos un ejemplo en otro terreno distinto:

Tenemo en casa un perrito / un montón de feo / no sé ni la marca; / siempre me toca sacarlo / pa que haga pipí / y pa que haga la caca. / A las cinco la mañana / con un frío que pela / y lloviendo a mares / y yo dando vueltas con el perro / después que el hijo de perra / no me puede a mí ni ver. / Lo llevo por la hierbita: / "Anda, hijo, haz caquita". / Lo llevo por la avenida: / "¿Qué te pasa?, ¿no te inspiras?". / Me mira con mala leche: / "Brrrrrrrr". /..."Y yo en los tuyos por si acaso". / Y a eso de las nueve la mañana / en la puerta el supermercado, / ¡ojú!, se pone abierto de patas; / me pongo esperando el regalito / con la bolsa prepará / fffsssh, y lo que echa es agua. / Hijo la gran puta perro, / qué vergüenza estoy pasando. / ¿Cómo recojo ahora esto / con to las marías mirando? / Si yo no quería perro, / yo quería una tortuga, / que cabe en una cajita / y tiene la caca dura. / Es la última vez / que salgo con él / porque yo esto ya es que no lo aguanto. / Como otra vez me diga a mí mi mujer / que yo saque al perro... / ¿Que yo saque al perro? / Le voy a decir en to su cara: / "Ahora mismito lo estoy sacando". Lo que diga mi mujer (CH: P), 2004.

Aunque para la degradación, a veces simplemente con un propósito lúdico de carácter muy carnavalesco, no siempre se acude al desarrollo completo de una si-

tuación manipulada; puede que solo se manipule un detalle aparentemente nimio, incluso que incumba a la forma y no al contenido, pero suficiente como para dar pie a la humillación del personaje del que se habla. Un cambio en la acentuación para acoplar un verso al esquema rítmico de la música sirve de chiste en la cuarteta de un popurrí:

Qué mala leche que tuvo quien te bautizó: / no se pue meter tu nombre en ninguna canción / ninguna canción, ninguna canción, / Teofilá¹⁵² por Dios... / [Hablado] ¿Lo ves? Windows 95 (CU: Pop.), 1996.

La autodegradación de los propios autores en sus coplas también es frecuente; se trata de un recurso humorístico que podemos llamar “de manual” al que ya nos hemos referido como recomendado para los romanceros y que aparece con mucha frecuencia en los actuales monólogos cómicos que podemos ver tanto en televisión como en otros escenarios. El coro *Allegro molto vivace* (2011) incluyó en cada una de las cuatro fases del concurso un cuplé en el que se ridiculizaba al director de la orquesta barroca que representaban, que no era otro que Nandi Migueles, el autor del coro; este es el cuplé degradante interpretado en la fase clasificatoria.

Este corista tan chiquitito es el Migueles; / no está sentado, es que ha nacido con lo que tiene. / Este corista tan chiquitito es el Migueles; / no está sentado, es que es bajito, / que no se entere porque le duele. / Larararará lará lará lará lará larararará. / Él nunca fue propuesto para rey mago / ni para pregonero de esta provincia; / él nunca fue propuesto para rey mago / ni pa cartero, ni pa guionista, / ni pa dios Momo, ni para ninfa. / Yo quisiera pedirle a la alcaldesa / que pa el año que bien contente al hombre / y lo elija, con sus castas, como mascota del dos mil doce. Allegro molto vivace (CO: C), 2011.

• El lenguaje

Si la manipulación de la situación muestra innumerables posibilidades en las coplas de carnaval, la que afecta al lenguaje seguramente la supera. Ya el habla cotidiana de los gaditanos está plagada de juegos de palabras, figuras retóricas y otras utilidades curiosas del código que le imprimen una gracia especial; pongamos como ejemplo la costumbre de apodarar a las personas con ironía, de manera que llaman “chato” a quien tiene una gran nariz o “canijo” a quien es grande o gordo.

152 Se refiere a la alcaldesa de Cádiz, Teófila Martínez.

Cuando dan rienda suelta a su ingenio en la creación de las coplas, los resultados en el terreno lingüístico suelen ser sorprendentes y dan medida del alto grado de conocimiento popular sobre el código que manejan.

En el carnaval, el ingenio es la facultad motora de las operaciones de puesta en discurso, que tienen como finalidad la experimentación de sensaciones intelectuales y emotivas con una función lúdica.

No es el conocimiento del objeto lo que produce placer en el ingenio. Al comprender no hay un simple reconocimiento. Se percibe algo *más*: la libertad de la inteligencia, su poder para reagrupar disparatadamente todos los seres e introducirlos en la red total de los parecidos. En esa orgía de las equivalencias, la alegría procede de la libertad que se hace consciente de sí misma. [...] Comprender una metáfora, sobre todo si es ingeniosa, es resolver un acertijo, pues el ingenio ha sentido siempre la tentación del retorcimiento y la complejidad. Le gusta alardear, presumir de habilidad, salvar grandes obstáculos. (Marina, 1995: 81-82).

Al hablar de la experimentación metalingüística en el chiste, dice Vigara Tauste (1994) que se utiliza para alterar el proceso normal de interpretación informando al mismo tiempo de las potencialidades del código y de las personas que lo manipulan y se usa básicamente de dos maneras:

a) Bien creando un contexto especial como justificación «lingüística» para la ficción –aprovechando las semejanzas y «resonancias fónicas» de referencia– de manera que el lenguaje sea tanto el punto de partida como el de llegada y el «absurdo-lógico» resultante permita que el centro de atención del receptor se localice en las ingeniosas alternativas que ofrece la manipulación del lenguaje; a veces para ello se fuerza el significante, otras veces se aprovecha la simple coincidencia connotativa de los sonidos o se transforman en onomatopeya mediante imitación fónica.

b) Bien *des-contextualizando* el significado atribuido a una determinada palabra o expresión, de modo que no coincida con el lógicamente esperado, generalmente partiendo de una situación de polisemia –o de homonimia, porque advierte la autora no querer entrar en una distinción científica de ambos términos– que se resuelve siempre de la manera menos esperada por el contexto (el abuelo está *malo*, el indio está en gran *cascada*),

por una proximidad fónica que induce a interpretación errónea o por el desglose de un término (¿mayonesa Ybarra? No, solo mayonesa que ya tengo yo el pan) o por la propia interpretación literal (los indios navajos llevan taparrabos porque son feos de cojones).

Entre los recursos que podríamos considerar relacionados con la primera de las dos fórmulas de las que habla Vigara están los **trabalenguas**, que parecen inscribirse en las costumbres carnalescas desde tiempos lejanos. Refiriéndose al Carnaval gallego, Caro Baroja¹⁵³ (1979: 102) dice:

Este alborotar, este insultarse o injuriar de una manera *organizada* parece que debe estar en relación con un hábito idiomático del Carnaval, que era el de decir *trabalenguas*. [...] El reír era un objetivo, pero el otro era el de buscar la dificultad en la expresión y superarla. El motivo queda oscuro, de todas formas, en el laberinto de hechos que implican alteraciones, exageraciones, inversiones en el orden normal.

También están relacionados estos recursos con el teatro cómico y de variedades. En *El joven Telémaco*, la primera pieza estrenada en España (1866) del conocido como género bufo, se contenían solo dos canciones, una de las cuales dio nombre a “la madre de las tiples y vicetiples de las zarzuelas y la abuela de las *girls* de las revistas modernas” (Salaün, 1990: 28), la suripanta, y lo hacía iniciando un trabalenguas:

*Suripanta, la suripanta,
macatrunqui de somatén,
sunfaridón, sunfaribén.
melitomimen sompén.*

En cuanto al carnaval de las coplas, Cuadrado Martínez y Barbosa Illescas (1996; Actas, 1998) observan que el primer tango impreso del que tienen noticia, de 1855, que apareció publicado en el diario *El Comercio Público* bajo el título “El tango español”, contiene ya trabalenguas y estribillos. Por su parte, González Martínez y Paz Pasamar (1983) destacan entre los recursos lingüísticos de las coplas los trabalenguas, sobre todo en los estribillos, y distinguen entre los que no tienen sentido y los que sí lo tienen utilizando estos ejemplos:

153 Recordemos que Caro Baroja no hace mención del carnaval de las coplas gaditano.

Disquibay, guachinay, / tablonati, pedruscalé, / cañamón, grasolé, / tutti frutti, guaja, ja, ja. Los bomberos filipinos (CH: Est.), 1961.

Hay que cortar sin cortedad / y por cortete no te vayas a cortar / cortes al fin, cortes verán / cortes de mangas, corta «guiri», ¡corta ya! La guillotina (CO: Est.), 1978.

Aunque todavía se siguen creando trabalenguas, su frecuencia en la actualidad no es comparable con la que tuvieron en otras épocas. El anuario *El Guirigay* dedicó en sus dos primeros números, los correspondientes a los años 2008 y 2009, sendas secciones a los trabalenguas bajo el título “Trabalenguas, un recurso histórico”. Del número de 2008 (144-146) tomamos los siguientes ejemplos; el primero de ellos corresponde a una agrupación de Antonio Rodríguez el *Tío de la Tiza*, el segundo es de Manuel López Cañamaque, dos autores insignia de la historia del carnaval, y el tercero es de Agustín González el *Chimenea*, uno de los autores, junto a Manolo León, que más contribuyó a la extensión del trabalenguas en las coplas de carnaval de la segunda época histórica dotándolo, además, de una característica común que ha permanecido: la frecuente terminación en –ati tanto de sus creaciones léxicas como de otros términos ya existentes a los que modificaba con dicha terminación.

Roque palitroque setibal / kake-walh / curri lamecurri setibol / kake-wolh / ufelisibú Mambrú / mane cataplane manebú. Los anticuarios (1905).

Cascamisí biri biri / con castañí biri biri / como rompí biri biri / aguati fu / pierde quijá biri biri / y narizá biri biri / zumbati embuti / plan plen plin plon plun. Los boxeadores del peso pesado (1928).

Trampero tramperati / del Canadati del bullatón, / corre cacatúa morrocotúa / por un montón / coli de membrillate / calafati con morcillón / toci del cochinati / pa el pucheretati / está superior. Los tramperos del Canadá (1958).

El trabalenguas que quizá más se recuerda todavía es el estribillo de *Los lilas* (1903), el *Periquitúliqui*, que se extendió por España y América (ver documento 5) y cuya autoría también corresponde al Tío de la Tiza:

Periquitúliqui, metúliqui, patúliqui, / saca la páutica, patúliqui, mulática, / periquitúliqui, metúliqui, patúliqui, / saca la pin, saca la pun, saca la pon.

La finalidad del uso de los trabalenguas es lúdica generalmente, aunque a veces tienen un propósito eufemístico; en cualquier caso, demandan un esfuerzo lingüís-

tico añadido no solo por parte de los autores e intérpretes, también del receptor, que siempre intentará alcanzar el significado escondido, aunque a veces no exista. Solís (1966: 12) veía en los trabalenguas una intención de dar exotismo a las letras:

[...] La imaginación popular ha descubierto esta técnica de buscar el ritmo de las palabras prescindiendo de la idea; pero al mismo tiempo buscan en ello lo caricaturesco. De por sí tiene gracia la misma dificultad que entraña el cantarlo, pero a ello además va unido casi siempre una satirización de una lengua extranjera.

Precisamente esa sátira en las coplas de carnaval de las **lenguas extranjeras** a la que se refiere Solís o del habla de otros grupos sociales en general ha sido estudiada por Escoriza Morera (1996; Actas, 1998), quien la considera un procedimiento de identificación del propio grupo frente a aquel al que se dirige la sátira. Se centra este autor en tres lenguas concretas:

- El uso del latín, sobre todo para parodiar temas religiosos. Se utilizan principalmente ciertas desinencias casuales como -us, -arum / -orum y -ae o aspectos sintácticos como situar el verbo al final de la frase.
- Uso del italiano, quizá por la influencia de los comerciantes italianos en el surgimiento y desarrollo del Carnaval de Cádiz. Sobre todo se trata de simulación morfológica a base de terminaciones como -i o -ati.
- Uso del inglés. “Podríamos citar como vías de penetración lingüística las agencias de noticias, la prensa periódica, la industria, el comercio, las ciencias, el cine, los deportes, los viajes y las relaciones internacionales” (104), es decir, las múltiples vías de penetración que sigue habiendo en la actualidad. Se utiliza el léxico de forma poco rigurosa en sus aspectos fonéticos en casos como [yes], [mai], [bich], [siti], [verigüé], o se seleccionan rasgos morfológicos que se añaden a términos españoles, como [-aichon] o [-éibol].

Por su parte, González Martínez y Paz Pasamar (1983) estudian también esta imitación satírica mediante el uso de los términos que ellos consideran barbarismos y que definen como “creaciones léxicas innecesarias del poeta, para caracterizar formalmente el habla del tipo que representan con una intención satírico-burlesca” (92). Añaden que en las coplas predominan dos clases de barbarismos: los de aproximación fonética al italiano, mediante la repetición del sonido [i] al final de las

palabras, y los que se asemejan al árabe “empleando para ello insistentemente el sonido de «j» andaluza” (92) y de este último caso ponen este entre otros ejemplos: *Bájame la jaula, Jaime, / bájame la ja, / bájame la jaula, Jaime, / bájame la ja.* (Los sarracenos, 1957).

Estas creaciones léxicas que ayudan a componer ciertos tipos por la simple asociación de sonidos con determinadas lenguas suelen aparecer sobre todo en los estribillos y salpican, además, otras coplas del repertorio. El caso más amplio de imitación de una lengua extranjera se dio en 2012 con la comparsa *La Serenissima*. El tipo de esta comparsa era el de gondoleros venecianos, así que, cuando interpretaron su presentación en el COAC en un italiano macarrónico, nadie se extrañó, pero surgió el asombro al comprobar que el resto del repertorio, pasodobles, cuplés y popurrí, adoptaba la misma forma lingüística. El reglamento del concurso no indica obligación alguna de cantar en una lengua determinada, laguna que aprovechó Juan Carlos Aragón para crear las coplas de esta comparsa arrastrando así una fuerte polémica, pero consiguiendo el segundo premio en el concurso. Este es uno de sus pasodobles:

In nostra civilizzazione, / la ippocresia y el cinismo e la ricchezza materiale, / e ia lo único ché vale, per eso la mia canzone / sempre difende la passione che estaia in nostro carnevale. / E per eso mio canto no gusta a la gente / que no mira di frente. E mientra io canto, / se desata il espanto di tanto indecente. / Si io cantara algún día al ché se moría in il hospitale, / il ché moría era yo / del cachetón que me daría il familiare. / Si io perseguiera un premio / no diría al Patronato: / fuera di nostro Teatro, / ché tú no me representa. / Ché la norma que te inventa / e tu stretto regolamento, / e un grande monumento / a la subnormalità. / Si perseguiera denaro per mia canzone, / no tocaría los huevos / di tanto e tanto mamone. / Di bene nacido é ser molto agradecido; / e di questo que presumo tanto, / se lo agradezco al Carnavale / perche me dio la libértate di cantare lo che canto. / E si la prensa me castica, / denle por culo suavemente. / Que lo que ella me quita / me lo devuelve mi gente, / la gente que necesita / que aquí se dicán cuattro verdade, / para questa siga siendo / la voz del pueblo: / los Carnavales. La Serenissima (CP: P), 2012. (Juan Carlos Aragón, 2012: 54-55).

La imitación satírica de otras lenguas no solo afecta al léxico, también a la pronunciación e incluso en ocasiones a la entonación de los parlamentos entre coplas de los miembros de la agrupación. Por ejemplo, la chirigota *Lo siento, Patxi, no todo el*

mundo puede ser de Euskadi (2014), recordando en su nombre la frase popular “lo siento, picha, no to el mundo puede ser de Cadi”, se presentaba como una agrupación vasca –estaba formada en realidad por gaditanos– que quería participar en el concurso de carnaval del teatro Falla, y lo hizo dando una auténtica lección de prosodia al imitar de manera muy acertada a los vascos hablando en castellano en lo que se refiere al ritmo y la entonación. Por supuesto que también incluían léxico vasco en su presentación, de la que iban haciendo una traducción simultánea, y daban gritos como “gora Cádiz” entre coplas, incluso el director gritaba “orain” para dar la entrada, pero para los pasodobles y cuplés se acudía al castellano con su pronunciación normativa.

A veces el uso de otra lengua no tiene intención satírica sino de denuncia, como el segundo tango cantado por el coro *Loco por ti* (2003) en la primera semifinal del COAC, que comenzaba en gallego para pasar al habla de Cádiz en su última parte, mezclando la finalidad expresiva con la reflexiva; el tango hablaba del desastre causado por el hundimiento del buque Prestige frente a las costas coruñesas y la marea de chapapote que provocó. También puede aparecer la imitación con intención reivindicativa, como cuando la comparsa *Los trasnochadores* (2009) identificaba la Baja Andalucía con el ceceo en un pasodoble cantado en cuartos de final con esa pronunciación, en el que reivindicaban precisamente su “acento”.

En el mismo grupo que los trabalenguas y la imitación de otras lenguas y hablas se pueden incluir también diversos recursos, como el uso de palabras **esdrújulas** con intención humorística y estrictamente lúdica, sobre todo en los popurrís, según observan González Martínez y Paz Pasamar (1983). El recurso es de gran efecto porque crea la sensación de una especial habilidad para la versificación por parte del autor, cuando en realidad este solo debe recoger esdrújulas que pertenezcan a los campos semánticos que se manejan y cuadrar la medida necesaria en el verso, puesto que el ritmo que provoca este tipo de acentuación hace que la rima en sí misma ni siquiera sea necesaria. Veamos algunos ejemplos actuales, el primero de los cuales corresponde a las dos estrofas iniciales de una canción que una agrupación callejera estructuraba como una serie de adivinanzas que se correspondían con personajes famosos:

Adivínalo, adivínalo, adivínalo, adivínalo (Est.).

*Se autoproclama bióloga / y tiene un niño diabólico. / Le dijo una pija an-
glófona / que era una Barbie geriátrica / con una edad estrambótica; / ante
esto me nuestro escéptico. / Cuando llega el tiempo cálido, / se marcha a los*

archipiélagos / con sus tetitas neumáticas: / reportaje fotográfico / de imágenes pseudotórridas / que a mí me producen vómitos.

Adivínalo, adivínalo, adivínalo, adivínalo.


Un personaje germánico / con mucha suerte en los cónclaves. / Le sienta muy bien la púrpura, / con sombreros esperpénticos / nos da curiosas imágenes / de su afición benemérita. / Es prestigioso teólogo / y ha escrito una dura crítica / contra sus fieles católicos / en una reciente encíclica. / Si él es papable legítimo, / yo soy mamable esporádico.

Adivínalo, adivínalo, adivínalo, adivínalo.

Chicas de compañía (CLL: Can.), 2006.

En el segundo caso se trata de las últimas cuartetas de un popurrí y en él se multiplica la dificultad del recurso por la gran cantidad de esdrújulas que se incluyen en el texto:

[...] Escúchame y adivíname / el sitio donde Dios perdió su brújula, / un término en un ámbito marítimo / que explico con setenta y cinco esdrújulas. / Decimonónica tu cuna democrática / y con América fue vínculo modélico, / pero de América lo único fue Mágico / con su artística técnica llevándose el esférico. / Tu música folclórica cantándose al unísono / con crónicas tan ácidas y críticas / que parece anecdótico que lleves una década / con Teófila, que es la misma política. / Tu índice de las rentas del capital, / tu océano, tus títeres y tu Pópulo, / tus sábados, tus trócolas y la Petróle. / Indígenas autóctonos robándole al Atlántico / acuático especímenes; / sus róbalos, sus nécoras, sus pícaros y anémonas / se quejan pues son víctimas de crímenes. / Tus huérfanos de créditos y de nóminas, / tus jóvenes marchándose lejísimos, / tus vástagos rogándole sus súplicas / a imágenes de mártires con túnicas. / Por eso este odontólogo protésico, / instalándose su clínica en el término / que es mi bálsamo anímico, / la crítica del público es tan mágica / que siempre con mi último cántico / termino entre lágrimas. Clínica dental Nuestra Señora de las Angustias y de los Dolores de Boca (CH: Pop.), 2008.

Los recursos fónicos son muy abundantes en el carnaval, algunos incluso son la base principal de la copla que se canta por adaptarse a un ritmo determinado dando a la letra un carácter onomatopéyico. La maestría de los Guatifó se mostraba en este sentido al principio de una de sus piezas más famosas, un bolero conocido como “El día del señor (bolero dominguero)”, que refería las actividades propias de un domingo en familia; así transcurría el momento del desayuno (Sonido  14):

Ding dang ding dang / ding dang ding ding dang. / Domingo, / qué alegría de domingo, / el día del señor, / ding dang ding. / Domingo, / ya está la familia unida / para desayunar. / Pin pan pin pon pan. / "Papá pon pan, / pon pan mamá, / de campo, popá, / de campo momá". / "De campo no hay pan". / "Po pon pan Bimbo, popá". / Chu chu chu, ro ro ro. / "Los churros, momá / los churros popá; / ¿no hay churros, momá? / Po pon pan Bimbo, popá". [...]
Camerata Guatifó (CLL: Can.), 2005.

En relación con el segundo de los procedimientos de los que habla Vigara Tauste (1994), la *des-contextualización* del significado atribuido a una determinada palabra o expresión para que no coincida con el lógicamente esperado, encontramos en las coplas el uso del mítico **doble sentido** gaditano, y añadido el adjetivo de procedencia porque no siempre coincide estrictamente este al que nos referimos con el concepto retórico de doble sentido, aunque lo contempla como modelo. En general, en Cádiz se llama «doble sentido» al significado que el receptor es capaz de componer –segundo sentido, relacionado principalmente con el campo de la sexualidad– a partir de las pistas contenidas en el enunciado y que dista del significado literal –primer sentido– en mayor o menor medida. La diferencia entre este concepto y el de dilogía es que a veces ese segundo sentido se produce por un uso metafórico del término y no por polisemia u homonimia. Los siguientes ejemplos nos muestran las dos posibilidades; en el primero, vemos un uso dilógico del adjetivo “divino”, mientras que en el segundo el equívoco se da por la consideración de uso metafórico en una serie de expresiones, como “cohete” o “agujero negro”, que sugieren un nuevo contexto:

Si al dios Momo desterraron / los dioses como castigo, / Momo se lo tomó a risa / y para Cádiz se vino. / En la Tacita ha apredío / a usar el doble sentío / y dice que vivir en Cai / es un castigo divino. La comparsa de Momo (CP: Est.), 2008.

Voy a contarles ahora mismo mi primer viaje / pues todavía lo recuerdo con mucha ilusión; / era de noche y me parece que en aquel paraje / más astronautas se estrenaban lo mismo que yo. / El lanzamiento fue algo lento porque era novato, / pero mantuve mi cohete en la dirección, / iba flotando en las nubes nervioso nervioso, / todo lo investigué sin ninguna protección. / Después me fui directo a un agujero negro; / yo creí que el cohete me iba a explotar, / pero estaba lanzao y me metí hasta dentro, / ya daré marcha atrás. / El control lo perdí, ya no pude salirme, / los ojos los puse en blanco / porque algo reventó / y cuando más me metía en la zona aquella / toda inundada de polvo de es-

trellas, / perdí la fuerza y el cohete se arrugó. Los astronautas españoles (CH: P), 1996.

Se suele decir que cuartetos y romanceros son el principal terreno para el desarrollo del doble sentido gaditano, seguramente porque estas modalidades deben crear todo su repertorio en tono humorístico. Veamos un fragmento de un romance en el que se relatan hechos truculentos, como era habitual en los romances de ciego de otras épocas, pero esta vez en tono humorístico. Cuenta la historia de Remedios García, una mujer de 30 años, virgen, a la que su madre quiere “espabilar” llevándosela de excursión. En una de las paradas, Remedios da un paseo por el bosque; ve entonces que alguien está provocando un incendio y esto es lo que ocurre:

1 [...] Viéndose el pirómano sorprendido
 2 y con varios años de condena,
 3 lo dio todo por perdido
 4 y quiso rematar la faena.
 5 Cogió a la testigo por detrás
 6 y allí, entre los yerbajos,
 7 **le** quemó todo el matorral
 8 y parte del monte bajo.
 9 Al verse las llamas desde el pueblo,
 10 doña Rosario tuvo un presentimiento:
 11 “Seguro que mi hija Remedios
 12 está ardiendo en estos momentos”.
 13 Se acercó la madre al sitio
 14 y la escuchó gritar entre la lumbre,
 15 no se sabe si era por el fuego
 16 o por la falta de costumbre.
 17 La señora acudió en su ayuda
 18 cuando ya todo había terminado
 19 y la niña acabó, sin duda,
 20 con quemaduras de primer... agrado. [...]

El romancero del ciego (1992).

La inclusión del pronombre “le” al principio del verso 7 da un nuevo sentido al fragmento –podemos comprobarlo excluyendo el pronombre del texto–, emezan-

do por convertir en metáforas eufemísticas los sustantivos que le siguen, “matorral” y “monte”, así como el gerundio “ardiendo” en el verso 12. Solo por la presencia de ese pronombre se pueden entender tanto el verso 16 como la palabra final del fragmento, elegida esta por proximidad fónica con la que requeriría el contexto. En este caso se produce un deslizamiento del sentido por efecto del pronombre que resuelve la ambigüedad creada por los eufemismos, por tanto no podemos considerar que exista dilogía. En términos del carnaval de las coplas se diría, sin embargo, que este es un texto “de doble sentido”.

En Cádiz se relaciona, generalmente, el uso del doble sentido en las letras de carnaval con la férrea censura impuesta durante la dictadura de Franco, cuando los autores debían esforzarse para encontrar la palabra o la frase que transmitiera lo que querían decir burlando el lápiz rojo del censor de turno. Pero Rafael Pastrana Guillén (en entrevista privada, julio 2008) mantiene la teoría, basada en su propia experiencia, de que los gaditanos estaban previamente bien preparados para ello porque el doble sentido ya se venía utilizando en Cádiz como un “recurso social” desde tiempos lejanos: la forma de vida popular en los patios de vecinos hacía muy difícil la intimidad de las familias; así, cuando se hablaba en casa, en un ambiente familiar, se intentaba muchas veces que lo dicho no fuera comprendido por otros o que no hiriera al que pudiera estar escuchando.

El doble sentido está considerado como la técnica carnavalesca por excelencia en la composición de textos humorísticos y aquellos autores que son capaces de utilizarla con maestría reciben especiales reconocimientos por parte del público, que entiende las dificultades de esta forma de expresión y que, por su parte, disfruta con el reto de descubrirlo en las coplas.

Me gusta utilizar el doble sentido y la ironía porque es lo que distingue al Carnaval de Cádiz y a los mejores del carnaval de los demás. Hay que decir lo que uno piensa, pero a mí me gusta hacerlo de esa manera especial, no de forma directa porque si no es muy fácil. Antes, con Franco, sí que era muy difícil pero hoy no tiene mérito meterse con el rey, el papa o quien haga falta, si no es utilizando el código de la inteligencia y el ingenio. El doble sentido es un ingrediente muy especial dentro de esta cocina y, por cierto, nunca me hartó de él. Tiene los tres valores que citas, el eufemístico, el humorístico y el artístico. Además creo que tiene uno muy especial que es el de conexión con el público: el doble sentido es el mejor vehículo para la complicidad entre autor y público. (Pedro A. Serrano el *Canijo* en mensaje electrónico privado, junio 2007).

Si tiene mérito el uso de la dilogía en un término único o en una expresión, piénsese en las dificultades que plantea el manejo del doble sentido a lo largo de todo un texto. A veces el autor quiere evitar que se pierda el segundo sentido y busca ayuda en elementos visuales para afianzarlo; así ocurre al final de la siguiente copla, en la que vemos la utilización de este procedimiento en sentido inverso al habitual; es decir, en ella se trata de trascender el campo significativo sexual, que es el punto de partida:

Tengo un pea... zo de polla, / mi polla es im... presionante, / no me cabe ni en una olla, / es de un tamaño alarmante. / No, no es trola, / ¡va... ya polla! / No exagero, / tú me agobias. / ¿Por qué estás riéndote? / Tú no te crees na / de lo que yo digo, / ¡mi polla es así! [Extienden los brazos para enseguida juntar las manos dando una palmada] / *(La mosca he matao).* / Yo no quiero / llevarme ningún disgusto; / que la enseñe y que la vean, / pero es que da susto, / por eso to el que... la mira / dice que na más que de verla da gusto, ¡ay! / ¡Quién la cogiera, / mi peazo polla / gorda y morena / como una boya! / Así suspira / to el que la mira: / qué buen puchero / echándole apio, puerro y cebolla. / Ahí está la pobre / apretaíta, / entre dos huevos calentita. / Qué peazo polla / se está poniendo, / me está creciendo tanto y tanto a mí la polla, / que como siga así creciendo y creciendo... / (y un huevo con un bulto me está saliendo, fijarse qué plan), [Muestran cada uno en su mano una gallina de atrezo] / *no crío más pollas ni gallinas ni...* Esto está embobao (CH: P), 2000.

En ocasiones el juego consiste en hacer creer que se está utilizando el doble sentido cuando no lo hay. Así ocurrió, antes de hacerse público el tipo, con el nombre de la chirigota callejera *Un montón de mariquitas* (2012), cuyo disfraz era en realidad el de un "insecto coleóptero del suborden de los Trímeros", según el DRAE. Una vez despejada la duda, los componentes de la agrupación advertían al público de que ellos eran "mariquitas macho". Pero también podemos observar el mismo juego en un buen número de coplas, por ejemplo en la siguiente, en la que vemos cómo se va provocando la duda poco a poco según avanza el texto hasta que el equívoco se deshace al final:

No quiero exagerar, / pero yo la tengo un montón de grande; / créame que con esto / no voy de falso ni fanfarrón. / Todos los que la han visto alguna vez, / juro por mi madre, / se han llevado un buen susto / y han exclamado: "¡Vaya por Dios!". / A veces la saco para echar la meaíta / y más de un bocao se ha llevao alguna vez; / con esos pelitos que tiene rizados, / si se la acaricia se pone de pie. / ¡Ay si yo le contara lo que se liga con ella! / Lo que yo tengo

/ es una joya. / No me refiero a mi perra, / que estoy hablándole de mi polla.
Los falsos (CH: C), 2010.

Muy en relación con el doble sentido está la **ironía**, aunque en Cádiz suelen distinguir ambos recursos con facilidad; no se trata en este caso de mantener un equívoco, sino de expresar una idea de forma que se sobreentienda el significado opuesto. José Luis García Cossío *Selu* está considerado un auténtico maestro de la ironía; aunque aparece generalmente a lo largo de todo su repertorio, suele concentrarse de manera especial en sus pasodobles, a los que dota de un tono humorístico, lo que no es común en este tipo de piezas ni siquiera en su modalidad, la de chirigotas, como ya hemos destacado anteriormente.

La gente critica mucho la belleza de Teófila Martínez / y pa mí es una mujer de cine. / Yo, como entiendo una mijita de mujeres con estilo porque me llevao treinta años parando en el Holiday¹⁵⁴, / tengo el gusto un poco más refinao; / por eso cuando escucho a las criticonas / rajando de su persona: / "No, porque si tiene mucha nariz, / porque si tiene poca cantidad de pelo". / ¿Poca cantidad de pelo...? / Me via callar, home. / Estoy orgulloso de una alcaldesa / con un empaque y una belleza / que podía haber sío miss España, / tan juvenil, con su pelo rubio sin una cana, / va deslumbrando con su perfume y sus ropas caras, / con su sex-appeal y su glamour. / Ella está siempre muy activa, / iguá está en el Congreso que está en una asociación / o el campo fútbol. / Quieras que no to ese ajetreo / le beneficia el cuerpo / y por eso tiene esa vitalidad / y esos dos muslos. / Yo la veo y hago ajín... pum pum pum / y me intento de arrimar... pum pum pum / pa poder verle de cerca todas sus infraestructuras. / Yo siempre he sío de izquierda, / pero cuando hay elecciones / con ella se me va el coco: / yo veo la rajita de su urna / y ahí mismo... ¡him!, le meto el voto. Los enteraos (CH: P), 2009.

Una de las coplas más recordadas por su ironía es el siguiente pasodoble, que pertenece al repertorio de una agrupación histórica en la que también colaboró el *Selu* junto a Erasmo Ubera y el Yuyu. Se trata de una copla en la que se da ese "metacarnaval" al que nos hemos referido más arriba, puesto que su tema es precisamente cómo se usan ciertos procedimientos en la creación de los textos:

Yo admiro el doble sentido / de algún conocido / poeta de Cádiz, / con esa genialidad / y la musicalidad / de la ironía, la rima y el arte / que en esta tierra hay.
/ Destaca la picaresca / y la gracia fina de la ciudad, / la cultura de dominar

154 Discoteca de gran tradición en la ciudad.

rimas consonantes; / gracias a ello escuchamos / cuplés elegantes / ay ay ay... ¡jele! / ¡qué pelotazo! / Conocen todo el Larousse, / todo el vocabulario / y se han dao cuenta / de algunas rimas supercachondas: / viejo con conejo, / olla va con polla, / va trabajo con carajo / y rima Logroño con coño. / Ay qué cosa más graciosa, / ay qué forma de escribir, / yo muero con esas cosas / porque de algo hay que morir. / Y si alguien se siente ofendido / no fue mi intención / y eso me rima con un buen... / [sonido de acorde de guitarra] (ahí llevas razón)... mojón. El que la lleva la entiende (Los borrachos), (CH: P), 1992.

Ni el propio doble sentido se libra de la ironía gaditana, como ocurre en el siguiente fragmento de un romancero a dos voces en el que se habla del comportamiento político de los habitantes de la ciudad en relación con las sucesivas elecciones ganadas por Teófila Martínez, de origen santanderino:

- *La gracia de Cádiz es esa;
el gaditano es especial
por cómo vive y se expresa,
es el único animal
que es capaz de trompezar
cinco veces con la misma siesa.*
- *Este es el doble sentido:
criticar a la chicuca
y luego en las elecciones
darle mayoría absoluta.*

Catohólicos anónimos (Rom.), 2015.

Así mismo, hemos de relacionar con el doble sentido el frecuente uso de los **eufemismos** en las coplas de carnaval. González Martínez y Paz Pasamar (1983) también se refieren a ellos como destacables entre los recursos lingüísticos y observan que aparecen como sustitución sobre todo en tres casos, que denominan, siguiendo a Ullmann, "tabú del miedo", "tabú de la delicadeza" y "tabú de la decencia". González Martínez presentó su tesis doctoral bajo el título *La interdicción lingüística en las coplas del carnaval de Cádiz: (Tabú y eufemismo)* un año después de la redacción junto a Paz Pasamar¹⁵⁵ del artículo al que nos venimos refiriendo;

155 Vidal Lamíquiz dirigió las tesis de ambos investigadores, que fueron presentadas el mismo año, 1984, en la Universidad de Sevilla.

ese mismo año, 1984, González Martínez publicó también un breve extracto de su tesis en el que, refiriéndose a los años de las Fiestas Típicas, que son a los que él circunscribe su análisis, dice:

Bajo esta presión de la censura oficial los comparsistas componen sus letras tratando de sortearla y para ello emplean, fundamentalmente, el recurso eufemístico, pues la autoridad no solo limitaba la mención de determinados temas y asuntos, sino también los vocablos considerados obscenos o simplemente malsonantes. Pero no existe únicamente una censura oficial, sino que también hay que tener en cuenta la costumbre social que reaccionaba ante cualquier intento de sobrepasar los límites de la buena educación. (1984: 71).

Considera González Martínez (1984) en las coplas cinco campos léxicos de procedencia de la interdicción: el mágico-religioso, el patológico, el escatológico, el de la conducta social y el sexual, este último, afirma, el más abundante en referencias. En cuanto a la relación que establecen los eufemismos con los términos evitados, cita la relación semántica de semejanza (metáfora y metonimia), la de trasplante (cultismo, extranjerismo y préstamo) y las circunlocuciones, junto a la relación formal establecida mediante recursos fónicos y morfológicos.

Lo mismo que ocurre con el doble sentido, el uso de los eufemismos tiene en la actualidad un propósito lúdico y artístico así como la intención de dotar al texto de un tono humorístico, antes que querer guardar las formas en un lenguaje que pretende precisamente romperlas como es el lenguaje carnavalesco. Es verdad que en el carnaval oficial este recurso resulta muy útil para restar borderíos a los textos porque a una buena parte del público del teatro estos le resultan inconvenientes, pero en general los eufemismos tienen la virtud de crear además, como la ironía y el doble sentido, un clima de complicidad con el oyente.

El ingenio gaditano también se aplica a la selección e incluso a la creación de términos eufemísticos que a veces resultan muy sorprendentes porque descubren relaciones insospechadas entre conceptos. Algunos de esos términos están tomados del habla de Cádiz y otros, creados para el carnaval, pasan a engrosar su léxico; así ocurre, como ejemplo del primer caso, con la denominación de "yamentiendes" aplicado a cualquier órgano o actividad sexual como sustantivo –"el yamentiendes" o "con tanto yamentiendes"– y, en el segundo caso, con la denominación de "cayetano" para el órgano sexual masculino creada por José Guerrero Yuyu en sus coplas y actualmente ya incorporada al léxico general gaditano.

Enrique Villegas, en el pregón que dio en el barrio del Mentidero en 1991 dentro de la programación que allí desarrolló la Federación de Peñas del barrio¹⁵⁶, mostraba su disconformidad con el uso de groserías, insultos y palabrotas en las coplas apoyándose en que él nunca había leído en ningún libreto antiguo ese tipo de expresiones. Entre los ejemplos que citaba, se encuentra la siguiente “letrilla” –así la denominaba Villegas, sin especificar el tipo de copla, aunque parece tratarse de un cuplé– de *Los vendedores de erizos* (1934), chirigota de Manuel López Cañamaque, que se cierra con un verso que rompe la rima buscando que sea el receptor el que imagine la grosería en lugar de decirla expresamente:

Hay la mar de muchachitas que se depilan / y las ven con unas cejas la mar de finas. / A mí la mujer me gusta que tenga pelos, / aunque en muchas ocasiones nos den camelo. / Eso de quitarse el vello es una pamplina, / porque se ponen las caras como las chinas. / Mire usted si este sistema es caprichoso / que hay quien quiere depilar los pelos del gato.

La manera más común de insertar los eufemismos en el texto es precisamente quebrando o rompiendo la rima al final o en otro punto de la copla, aunque a veces también se deja el verso en suspenso, sin que el eufemismo aparezca siquiera. El procedimiento de **manipulación de la rima** tiene un especial interés porque consigue mayor eficacia en la comprensión del recurso, ya que funciona como un sobreentendido: la rima convierte en esperable una palabra determinada en ese contexto y además con una medida también determinada; si el eufemismo rimara con el verso anterior del que depende, podría pasar desapercibido para algunos receptores; la quiebra de la rima, sin embargo, resulta una buena advertencia de que ahí debe entenderse algo diferente de lo que se dice y que, además, debe seguir la norma métrica, como ocurre con la palabra “chocho” evitada en la copla que cita Villegas. Pero, como suele suceder con los sobreentendidos, el procedimiento se presenta en un enunciado ambiguo en cuanto a la posición del enunciador, de manera que, si se le atribuye un valor inconveniente, es el receptor el que resulta responsable de esa atribución. Veamos algunos ejemplos más de este procedimiento:

Ojú qué ganitas tengo / que lleguen las vacaciones / porque yo de don Adolfo / estoy hasta lo que rima. Una chirigota con clase (CH: Est. Pre.), 1996.

156 *El cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia* 1991, p. 34.

Antes de los versos del fragmento de *El romancero del ciego* (1992) que hemos visto anteriormente, aparecen los siguientes caracterizando al personaje femenino cuya historia se relata, en los que no podemos afirmar de manera taxativa que aparezca un eufemismo, si bien la rima esperada, el contexto y la pausa previa en la recitación nos conducen a imaginarlo; en el caso de que no consideremos la existencia de un eufemismo, la broma lingüística estaría en la demostración de que la malicia se encuentra en la mente del receptor y no en el propio enunciado, por sugerente que resulte, lo cual no resta comicidad al recurso:

[...] *Del trabajo a su casa / y de su casa al trabajo / nunca ha tenido amigas / y nunca ha visto un... museo.* [...]

Esta fórmula en el uso de la rima es frecuentemente utilizada por las agrupaciones callejeras y por algunas oficiales cuando piden al público que termine determinados versos, pero después dan la confirmación final de que no hay eufemismo, sino un cambio en la focalización, y hasta se permiten reprender al público por lo que este ha sido capaz de suponer (ver vídeo 12).

El hecho de que la quiebra de la rima sea un método que utilizan incluso las comparsas, pero solo en los cuplés, nos confirma la intención que hay en su uso de afianzar la clave de humor propia de este tipo de coplas:

Me he comprado un frigorífico / de esos que son inteligentes, / que con lo que tiene adentro / te dice lo que puedes comerte. / Si queda un par de tomates / y un huevo duro con jamoncito, / te dice en una pantalla: / "Puedes comerte un salmorejito". / Si quedan unos garbanzos, / te dice: "Puedes comé un cocido". / Si quedan fresas y nata, / te dice: "Puedes bebé un batido". / Si solo quedan dos ajos / y dejo cuatro cebollas, / te dice con desparpajo: / "Hoy te vas a comé una ensalada". / Y si queda un nabo gordo / de los que crecen en nuestras huertas, / pues me pone en la pantalla: / "Juan, por tu mare, no abras la puerta". Se acabó el cuento (CP: C), 2012.

Por otra parte, los juegos con la rima con otros valores, además de la función introductoria de eufemismos que acabamos de ver, son numerosos y diversos en las coplas de carnaval. La métrica en general es un tema analizado y comentado entre los carnavaleros, a pesar de que, por el hecho de tratarse de textos cantados, a veces den la impresión de estar poco trabajados formalmente.

Las letras del Carnaval gaditano están rimadas con gran arbitrariedad. No se escriben para ser cantadas, sino que nacen a impulso de la música y luego

se transcriben. Cuando es necesario, porque la idea no cabe en un verso, se fuerza el ritmo o se come el poeta alguna sílaba. A veces se cambia el final de la palabra para que rime. Es una libertad que aumentará el matiz cómico de la canción. (Solís, 1966: 11).

En las épocas anteriores a la obra de Solís, esa arbitrariedad de la que él habla era seguramente la norma general. Ahora, sin embargo, en la mayor parte de los casos, cuando se subvierten las normas métricas se hace de manera intencionada, porque existe un motivo que el receptor debe descubrir. La reflexión sobre estos y otros procedimientos es continua. En un taller para alumnos de Primaria y ESO inscrito en el *IV Congreso Gaditano del Carnaval*, se refería así el Gómez a la medida de los versos y su acentuación final ante los niños y jóvenes que le escuchaban:

He traído aquí un cuplé de *Don Mendo y sus Mendas Lerendas* [1973]: [Canta] *Avanza la cirugía / cada día más y más / hoy el pellejo se estira / a quien se quiera operar. / Una vieja puretona / el pellejo se estiró; / mira si tenía arrugas / antes de hacerse la operación, / que ha empapelado to el piso / con el pellejo que le sobró.* [...] Es un cuplé sencillito porque, como habéis visto, ni guitarra, ni nada de nada, nada más que entonadito así y, clan, lo largas. Fijaos que está hecho en versos octosílabos, como un romancero en su mayoría. ¿Por qué se ha escogido verso octosílabo? Porque ese verso es el... natural en castellano, la mayoría de las cosas te salen en octosílabos, y la terminación del verso la hace en palabra llana, que es la que más hay en castellano. Podía haber seguido en el segundo verso con palabras llanas para facilitar la rima, pero la palabra llana no tiene la contundencia que tiene una aguda. Ha hecho [canta]: *tarata taratarara / tarata taratará...* Podía haber hecho: *tarata taratarara / tarata taratarara...* pero eso queda muy blando y en agudo se dicen las cosas con más contundencia. Lo que pasa con el agudo es que hay menos palabras y se puede abusar mucho de los infinitivos: coger, tener, partir, morir; se hace muy pesado. Yo no lo utilizo, cada uno tiene su estilo. Esto en un cuplé puede quedar muy gracioso, pero es que hay que hacer todo un repertorio. (José Manuel Gómez, 2006; Actas, 2008, audio).

Los autores experimentan con los procedimientos buscando aquellos que consideran que dan mejores resultados para sus finalidades, y las cuestiones métricas tienen un lugar destacado en esa búsqueda en la que utilizan la heurística del ensayo-error.

También había una época en que [en los cuplés] en vez de dos rimas al final hacía tres: *tatatitotito, tatatitotito, tatatitotito*; creí que le daba más fuerza, es

mucho más redundante. Creo que en *Los del real* [2007] lo hice así, luego otros años hacía dos y otros en que la música no me ha ayudado, en fin. Me parece que *Los yesterday* [1999] llevaban tres rimas; yo he analizado los cuplés de Juan Carlos Aragón porque considero que ha sido muy buen cupletero siempre... ha sido, jeje. Él hacía unas músicas de cuplés muy graciosas, la propia música era graciosa, aparte de que las letras eran muy buenas. Pero no sabría decirte cuál es el cuplé perfecto porque un año triunfa uno y otro año otro y no sabes si es por la música, si es porque lo has tocado mejor, o porque en ese momento tenía que ser así. (Manuel J. Morera, en entrevista privada, julio 2014).

Podemos observar las “tres rimas” finales a las que se refiere nuestro informador en los siguientes cuplés; el primero, de Juan Carlos Aragón y, el segundo, del propio Morera:

Yo me creía que la Viagra no hacía nada / y el otro día me tomé una a ver qué pasaba / y se me puso que parecía, no te exagero, / la torre de preferencia¹⁵⁷ y el marcador con empate a cero. / Pasaron dos o tres días y no había manera que se pusiera más chiquitilla. / Me fui pa el ambulatorio y me dijo el médico: “Tumbese sobre la camilla”. / Dobló toda la puntera, la puso bien engrasada, / me dio ahín dos o tres pampis, y dijo: “Ya está arreglada. / Póngale un buen carrete y pregunte en Barbate por la almadraba”. Los yesterday (CH: C), 1999.

Ya por costumbre la gente dice / lo malo que es el tabaco y que si fumas puedes morirte; / sin embargo conozco una persona / que ha fumao desde chico a todas horas / y siempre le ha ido bien; / ganaba hasta carreras / y en plena línea de meta sacaba el nota la pitillera. / Siempre lo recuerdo con su cigarrillo / y en los calcetines otro paquetillo; / treinta años fumando, pero jamás le ha perjudicao, / nunca había tosío, ni se había asfixiao, / y un cigarrito electrónico lo ha matao electrocutao. Clínica privada Sana, sana, culito de rana (CU: C), 2014.

En ocasiones las normas métricas se hacen explícitas en la propia copla, como ocurre en los ejemplos siguientes. El primero corresponde al repertorio de una agrupación callejera en el que la estructura de cada uno de los cuplés presenta un estribillo interno con un final diferente en función de las necesidades de la rima.

Han salío las cartas / que le había escrito / Encarna Sánchez a la Pantoja / donde le decía: / “Que te como to”. / Y es que ahora la gente / solo quiere

157 Torre en el estadio Ramón de Carranza, del Cádiz CF.

mucho morbo y guarrería / y ahora lo que viene / tiene que rimar con o. / Y ha comentado el Cachulí¹⁵⁸, / que ahora está con la Pantoja: / “Mi mujer no es tortillera, / mi mujé es una señora, / no digáis esos bastinazos; / se acostaban junta y no se tocaban”. / Igualito que los niños con Michael Jackson. Stargate, la casapuerta interestelar de la bahía (CLL: C), 2004.

En el siguiente se justifica la quiebra de la rima de manera humorística:

Era un sábado de madrugada / y nos fuimos de ronda. / ¿A quién vamo a rondar? / Como siempre vamos a rondar a Mari la Cachonda. / Esta chica no tiene balcón / porque vive en un ático... / Esto no rima bien, / pero picha cómo te lo digo / si es que es donde vive. [...] Los tontunos (CH: Pop.), 2000.

A veces explicitar el manejo de la rima conduce a un chiste en relación con el tipo, como hacía un dúo que se autodefinía como “romancero híbrido de Cádiz”, en el que las dos componentes dialogaban entre ellas:

- *La cárcel nos espera,
la prisión es inminente;
dentro de unas horas
seremos presidiarias*
- *Quilla, que así no es.
¿Tú no te has dao cuenta
que la rima es a-b, c-b?*
- *¡Yo qué sé!*
- *Pos vamo a darle otra vez.*
- *La cárcel nos espera,
la prisión es inminente;
dentro de unas horas
seremos presidiarias...
¡evidentemente!*
- *Qué mal me haces el verso,
no me rimas ni pa atrás.*
- *Chiquilla, ¿tú no te das cuenta
que yo soy de malversar?*

Las presas ibéricas (Rom.), 2015.

158 Mote de Julián Muñoz.

Y en cuplé que se incluye a continuación, todo rima en –olla (también –oya y –oia), pero está desarrollado de tal manera que casi deja de esperarse el borderío rimado correspondiente.

Una cincuentona / ya desesperada porque el marido es que ni la toca / a una sexóloga fue a buscar una solución. / "Siéntese ahí. Buenas tardes, soy la doctora Moya". / "Ay, doctora Moya, / mi marido no se enrolla. / A ver si usted me apoya / y dejo la paranoia". / "Estate tranquila, / que hay más días que ollas; / tú tómate esto y te quedas como una joya". / "Pero comprimidos pone usted aquí / y eso no rima, doctora Moya. / Yo no quiero comprimidos, / quiero una buena caja de ampollas... / Y me fui de la consulta sin escuchar la palabra polla". La infantería (CO a pie: C), 2011.

Las posibilidades de la rima en las coplas de carnaval se muestran como inagotables. Por nombrar un caso más, diremos que el "cuarteto de dos" *Teatro de títeres La Teo Norica* (2014) utilizaba un procedimiento en sus cuplés que fue muy comentado y que los dotaba de una gran comicidad; consistía en dejar libre el último verso en todos y cada uno de los cuplés. El efecto de este procedimiento es que, a partir del segundo cuplé, cuando el receptor se ha dado cuenta del procedimiento, ya sabe que no puede apoyarse en la rima para adelantar el final del último verso, que es precisamente lo que tendería a hacer durante el desarrollo de una copla completamente rimada, sobre todo si es de rima "fácil" –recordemos el pasodoble de *Las maniquiles del Palacio de la Moda* (2005), cuyas palabras rimadas eran coreadas por el público, como vimos en el capítulo dedicado al producto (5.2.3.)–, lo que convierte en completamente inesperado el golpe final y aumenta su comicidad. Para reforzar el efecto posterior, el dúo pedía previamente al público durante su parodia de presentación que completara una serie de versos monorrimos, lo que contrastaba con los requerimientos al receptor que había más tarde en los cuplés. A continuación veremos un fragmento de la parodia de presentación seguido de dos cuplés:

La Teo Norica¹⁵⁹: [...] *Y fiarse tos de mí, / que yo nunca, nunca miento. / A ver, completad conmigo: / Yo trabajo en el Ayunta... miento. / En Cádiz hay mucho aparca... miento. / Tú vas a ser concejal de manteni... miento. / ¿Lo veis como nunca miento?*

159 El personaje es un cruce entre la alcaldesa de Cádiz y la Tía Norica, títere emblemático de la ciudad.

La caridad, / nosotros practicamos la caridad; / a nuestros semejantes hay que ayudar, / en lo que necesiten colaborar. / Tú ponte a mi verita, que ya verás: / yo ayudo siempre al que le hace falta, / yo doy mi sangre, mi vida y, es más, / he dejao de madrugar... / pa que Dios ayude a otro.

Ya declaró / y ya veréis ustedes que na de na, / na más tienes que verla descojoná, / riéndose en tu cara una vez más: / “Qué divertido es ir a declarar”. / Está segura que nada le pasa / y me mosquea su seguridad; / pa mí que doña Cristina... / está follándose a alguien.

Recordemos que, entre las posibilidades de la *des-contextualización* en los chistes, Vigara Tauste (1994) se refiere al **desglose** de un término como recurso humorístico. En el siguiente ejemplo, podemos observar este recurso combinado con otro, la **repetición**. La repetición, no solo en los estribillos, sino en cualquier copla, ofrece muchas posibilidades al ingenio. Veamos la secuencia con estribillo inicial y estribillo final en los cuplés de la chirigota *Ricas y maduras* (2011), que llevaba el tipo de distintas frutas. La repetición aparece en cada elemento de la secuencia, con una invitación para la participación del público formulada ya en el estribillo inicial y con la diversión como principal finalidad. Por su parte, la repetición por desglose de las dos últimas sílabas de los versos pares propone sorprendentes sentidos añadidos a lo que se dice en el cuplé, unos puramente lúdicos junto a otros de carácter más crítico. Estos son los cuplés y estribillos que interpretó la chirigota en la fase clasificatoria del COAC:

Que sí señor, / que sí señor / vamo a cantá el cuplé entres to¹⁶⁰. (Bis)

Ahora Isabel Pantoja / anda con mucha cautela, / tela, tela / y dicen que en poco tiempo / va a llevarse una sorpresa, / presa, presa, / que va a tener mu difícil / estar con una pareja, / reja, reja / y que al mundo de la copla / no va a poder dedicarse, / carse, carse¹⁶¹. / Y si se va a quedar sola sin un novio / y sin amor, por lo que veo, / a ver cómo se lo avía / cuando quiera cachondeo, / deo, deo.

Naranja, pera, manzana, fresa, / la piña, la chirimoya... / ¡Qué manera de hacé el gilipollas! (bis).

Que sí señor, / que sí señor / vamo a cantá el cuplé entres to. (Bis)

160 Entre todos.

161 Cárcel.

Pilar Rubio tiene algo / y es algo que me supera, / pera, pera / y hay otra con dos melones / que parecen de escayola, / yola, yola¹⁶². / La Elsa Pataky tiene / dos limones muy maduros, / duros, duros, / y me imagino que el kiwi / es como de terciopelo, / pelo, pelo. / Toas las mujeres que salen por la tele / me dan morbo y las deseo, / menos una que me quita / las ganas de folleteo, / teo, teo¹⁶³.

Naranja, pera, manzana, fresa, / la piña, la chirimoya... / ¡Qué manera de hacé el gilipollas! (bis).

A veces lo que se desglosa no es un término, sino un refrán o una frase hecha, jugando no tanto con las palabras como con los conceptos y desmontando de esa manera creencias estereotipadas o consideraciones socialmente admitidas sobre la vida.

Un libro me regalaron, / pero nunca lo leí / porque to lo que aprendí / en la calle me enseñaron. / En la calle he conocido / a la que fue mi amor primero, / grabé en un árbol su nombre entero, / tuvimo un niño y lo abandoné. / Ya soy un hombre completo, / hecho y derecho y con raciocinio, / porque ya he tenido un libro, / ya he escrito un árbol / y plantao a un niño. Alma andaluza (Rom.: C), 2015.

No es nuestro objetivo en este trabajo hacer un repaso exhaustivo de los procedimientos y recursos, tanto lingüísticos como de manipulación de la situación utilizados en las coplas de carnaval. Como decíamos al principio de este apartado, nuestra intención, además de referirnos a los estudios ya realizados en este terreno, se limita a destacar los procedimientos más habituales añadiendo, entre ellos, algunos sobre los que no hemos encontrado mención alguna, como ocurre, y no es el único caso, con las posibilidades humorísticas de la métrica en general y de la rima en particular. No es este el lugar, por tanto, de referirnos a recursos ya estudiados como las comparaciones, las hipérboles y otros muchos que, si bien son muy característicos de las coplas, no difieren en su utilización de la que se les da en otros géneros literarios, como ha podido ya comprobarse en los múltiples ejemplos propuestos hasta aquí. La técnica de aprovechar hasta el límite el campo asociativo de una palabra, o de una frase incluso, es una constante en las coplas de carnaval, tanto en el terreno léxico como en el connotativo –contextual o experiencial– y

162 Yola Berrocal.

163 Teófila Martínez.

en el fonético. Podemos decir que el uso de estos recursos amplía nuestra visión del mundo porque revela semejanzas y asociaciones entre los elementos a veces insospechadas.

El ingenioso no pretende salir del reino sin fronteras de la semejanza. No pretende captar la realidad, sino disolverla en una red inacabable de parecidos –o de falta de parecidos–, donde la inteligencia encuentra, contra viento y marea, inopinados lazos de unión. (Marina, 1995: 80).

Así ocurre con la paronomasia, por ejemplo, de la que no nos resistimos a mostrar algunos casos. El primero corresponde a la parodia de una agrupación callejera en la que nos anuncian que van a hacer una comprobación de ciertas teorías matemáticas; el segundo es un cuplé en el que la paronomasia se da a pesar de elidirse el término del que parten los chirigoteros por suponerlo ya conocido del público:

Cuatro masáis¹⁶⁴ no son diez, son cuatro. [...] Enchufamos diez calefactores y funcionaban; los cambiábamos de posición: el primero con el tercero, el sexto con el cuarto, etcétera; los enchufábamos y funcionaban. Estuvimos un año cambiándolos para demostrar que el orden de los calefactores no altera el producto. Los fenómenos (CLL: Par.), 2011.

¡Coño con las mozuelas, / cómo entienden de sexo!, / y yo hasta que me casé / ay que no supe na de eso. / Mi nieta Candelaria / me vino comentando / que con su novio Luis / había tenía un orgasmo. / Y el cupletibiribiribiri me pone cachonda / y el cachondibiribiribiri qué me gusta a mí. / Fui corriendo al diccionario / para ver lo que era “orgasmo” / y cuando lo leí / me llevé un gran chasco: / yo creí que orgasmo era el letrista de Los Borrachos¹⁶⁵. Las viudas de los bisabuelos del 55 (CH: C), 1994.

Podemos decir que no hay recurso ausente de las coplas y que, por tanto, un estudio completo de sus usos, que además se presentan siempre en evolución, sería inabarcable. De la misma manera que ocurre con sus resultados, a veces resulta inesperada la aparición de algunos de ellos. Esto es lo que encontramos, por ejemplo, en la introducción hablada y la posterior interpretación de un pasodoble en *La noche de los fantasmas*, espectáculo antológico de producción propia que

164 Pueblo africano cuyos asentamientos están divididos entre Kenia y Tanzania. Su nombre coincide con la pronunciación en el habla de Cádiz de “más seis”.

165 Erasmo, no orgasmo. Erasmo Uberta es el nombre de uno de los letristas de *El que la lleva la entiende* (Los Borrachos), 1992.

presentó la Chirigota del Gómez en el teatro Pemán de Cádiz, basado en el gran éxito obtenido por la agrupación ilegal *Los fantasmas* (2001) y recogido con algunos extras en un DVD ¹⁶⁶.

Ahora vamos a hacer un pasodoble que lo compusieron hace ocho años; habla de gente que ya ni está ni na. Pero lo bueno del pasodoble es que está hecho en una figura literaria muy famosa en Cádiz: la anadiplosis. No voy a explicar lo que es porque aquí todo el mundo... ¿no? [risas]. Pues eso.

Me cae fatal el Superlópez¹⁶⁷, / lo pesaos que están ya Tip y Coll, / típico y mamarracho el duque de Feria, / feria de tos colores cuando llega abril, / abrí una cartilla en Banesto, / esto es de Conde y la perdí, / perdí un pájaro como Juan Guerra, / guerras que cada día duran más, / Durán, el ciego que tiene más vista, / vista Rapel como se vista, / ese es redondo de verdad, / Redondo no para un momento en la huelga general, / a los generales hace tiempo de mi vida los borré, / el Borrell no para de graznar, / el Aznar no tiene dos guantás, / aguanta la crisis y feliz, / Felipe el cambio no cambió, / cambió de sexo la Bibi, / vivir sin tener que trabajar, / baja la bolsa de New York / y niuyó sé ya qué decir. Los volteretas (CH: P), 1994.

Este puro juego, sin otro objetivo definido, pudo haberse basado en la utilización de esa misma figura retórica, la anadiplosis, con un valor muy distinto en un conocidísimo pasodoble de tono serio y propósito expresivo, a pesar de pertenecer al repertorio de una chirigota, que fue creado años antes para el COAC por los hermanos Villegas, hijos de Enrique Villegas Vélez, autor de *Los Beatles de Cádiz*:

Vivo en una casa / que tiene una ventana, / ventana que da a una calle, / la calle que da a la plaza, / plaza linda, ay plaza de Puntales, / barrio de Puertatierra, / tierra de cantares, / cantares de fiesta y de carnavales, / tierra de Andalucía, / de historia sufría / curada con sales, / sales de la bahía, / bahía de Cádiz, Cádiz de mi vía. / Tres mil años miran mi tierra y mi plaza, / mi calle, mi casa y mi ventanal. / Tiene / tres llaves tiene Cádiz, / una en el fondo del mar, / otra tiene San Pedro, / como puede imaginar, / y la llave tercera / la tiene el que quiera / entrar sin llamar. Las momias de Güete¹⁶⁸ pa gua los niños (CH: P), 1986.

166 Grabación comercializada por la propia agrupación, 2002.

167 Para comprender el juego lingüístico de esta copla es necesario recordar que en la pronunciación gaditana se omiten los sonidos consonánticos finales.

168 Fusión, mediante la pronunciación gaditana, de "Huate" y "juguete", "de juguete para jugar los niños".

5.4.3. Otros procedimientos y recursos

Además de las figuras retóricas tradicionales, encontramos también en las coplas otros recursos relevantes, tanto para la clave humorística como para la seria, que merecen estudios específicos. Ya hemos aludido al primero que queremos destacar aquí al hablar de las características de los cuplés; nos referimos al tratamiento de temas no admitidos socialmente e incluso contrarios al buen gusto –los **bastina-zos**– y a la utilización voluntaria de términos inconvenientes o que suponen un tabú –los **borderíos**– con el valor de un disfemismo. Podríamos decir en este sentido que el lenguaje carnavalesco no es adecuado para todas las sensibilidades, o bien que ciertas sensibilidades deben estar bien preparadas para asumir que lo que van a escuchar puede resultarles difícil de admitir; sin embargo, la intención nunca es molestar al que escucha, sino activar la cualidad catártica del lenguaje inapropiado u obsceno, que casi siempre pretende ser lúdico o satírico cuando se da en tono humorístico, pero que también quiere ser subversivo, incluso a veces puede responder a una necesidad expresiva del autor cuando utiliza una clave seria en sus coplas.

No es infrecuente que, cuando en una copla o a lo largo de todo un repertorio se usa este tipo de lenguaje, la agrupación pida perdón por ello, pero esta costumbre también ha sido caricaturizada por algunas agrupaciones redundando en el uso:

[...] *Ya solo decir de corazón / que, si alguno aquí se molestó, / pos que le den por culo, / yesterday, yesterday, yesterday, / yeah, es mi ley, / come on baby con Los yesterday* [...] Los yesterday (CH: Pop.), 1999.

Desde que, en 1995, José Guerrero Yuyu presentara a concurso la chirigota *Los últimos en enterarse* con el tipo de unos cornudos trajeados que lucían grandes astas en sus cabezas, la presencia de este autor en un escenario provocaba que el público le gritara “cabrón” fuera cual fuera el tipo de su chirigota, recordando el final del estribillo de 1995. Este hecho no solo no molestaba al autor, sino que incluso era provocado por él argumentando que era una manera carnavalesca de desahogarse. Tras su invitación a lo que él denominaba “una gran cabronada popular”, el público le gritaba “¡Yuyu, cabrón!”, a lo que él respondía “Gracias, igualmente”, con gran regocijo por parte de todos los presentes. Así es el carnaval.

Pero en las coplas, el disfemismo, ya sea conceptual o léxico, juega un papel muy importante, aunque difícil de sistematizar por la enorme cantidad de posibi-

lidades que ofrece. Cuando, por ejemplo, una agrupación callejera decide denominarse *Los poetas de la generación del 69*, las connotaciones de la fecha elegida para el nombre nos están poniendo sobre aviso de la temática que van a tratar; aun así, al escuchar en uno de sus cuplés la Rima XXV de Gustavo Adolfo Bécquer –con ligeros cambios–, llegan a sorprender con lo que son capaces de decir en los dos últimos versos:

Cuando en la noche te envuelven / las alas de tul del sueño / y tus rendidas pestañas / semejan arcos rondeños, / por escuchar los latidos / de tu corazón inquieto / y reclinar tu dormida / cabeza sobre mi pecho, / diera, ay alma mía, / todo cuanto yo poseo: / la luz, el aire, la lira, / la vida y el pensamiento; / la gloria, la fe y la fama / yo diera por ser tu aroma... / Lo que yo quiero decirte concretamente / es que me la comas. Los poetas de la generación del 69 (CLL: C), 2007.

A veces el disfemismo se utiliza de manera literal, es decir, sustituyendo la palabra conveniente según el contexto. En el siguiente ejemplo, los borderíos, todos ellos pertenecientes al campo semántico de la sexualidad, se seleccionan por su parecido fonético con el término correcto:

Se dice que / solo pensamo en sexo, / qué estupidez; / por vulva de unos cuantos nos ven así, / cuánto me gozaría que pensaras bien, / ni se vagina lo que pasa por aquí. / Tetas cositas me dan mucha pene, / por eso mismo escroto el cuplé. / Bueno, polla he termina: / voy a fumarme un cigarro. Teatro de títeres La Teo Norica (CLL: C), 2014.

Cuando se busca decir una inconveniencia, no importan ni los circunloquios ni la acción escénica que se necesitan para llegar a ella. La agrupación a la que pertenece el siguiente estribillo, tomando como base el típico apelativo gaditano “picha”, llevaba el tipo de genitales masculinos y, durante la interpretación del estribillo después de cada cuplé, sobre ese disfraz se iban superponiendo los distintos complementos de los que habla la letra hasta dar el aspecto de pastor a un enorme pene, uno de los componentes de la chirigota:

Si a un picha de estos le ponemos el gorrito / y le amarramos la fajita alrededor / y le colgamos en el hombro este zurrón, / le entregamos la ovejita y le damos el bastón... / es un carajo pastó¹⁶⁹. Los pichas de Cádiz (CH: Est.), 2006.

169 Uso ambiguo del término “pastó” como “pastor” y “para todos”.

También conviene que destaquemos, aunque solo sea poco más que nombrándolo, otro procedimiento relevante que no ha sido observado con detenimiento por los estudiosos: la **intertextualidad**. Como en cualquier otro género literario, las alusiones y citas de poemas, canciones, discursos o cualquier otro tipo de texto que se suponga conocido para el receptor y que resulte sugerente es muy habitual. Llamamos aquí intertextualidad de manera restringida, sin embargo, a la utilización de fragmentos de otras coplas de carnaval en una letra determinada.

Para mí ese es un recurso al servicio de un objetivo superior. Si sirve para transmitir mejor la idea, estupendo. Es un guiño al aficionado. Este recurso es muchas veces usado en el cine y se entiende en parte como guiño y como homenaje a algún autor. A mí me gusta hacerlo. (Pedro A. Serrano el *Canijo* en mensaje electrónico privado, junio 2007).

La intertextualidad tiene múltiples funciones en la práctica, que van desde el homenaje a la parodia pasando por la simple evocación connotativa o por la dotación de una fuerte carga emotiva al texto. Efectivamente, tal como la valora nuestro informador, es una propuesta de complicidad para el aficionado, pero, a no ser que se utilicen letras célebres –“Los duros antiguos”, el “Tango a la gaditana”, “El Vaporcito”–, lo que puede resultar demasiado manido y no bien valorado, conlleva el riesgo de fallar por no ser comprendida y aprovechada por un receptor poco versado en el carnaval de las coplas. Cuando más efectivo resulta el procedimiento es al introducir citas de otras coplas que han sido cantadas poco antes, en la misma edición del concurso; así lo utilizaba –la intertextualidad era de letra y música– la chirigota *Los hijos del lama* en la final del COAC de 1999 refiriéndose a dos agrupaciones de su modalidad que no habían superado el corte de semifinales pero que habían sido muy valoradas por el público, dos chirigotas “cajonazo”, según la terminología carnavalera; la primera citada era *El séptimo de caballería*, de Manolo Santander, y la segunda *Las belloterías*, con letra de Paco Cárdenas y Ramón Peñalver y música del Noly, representando a unas catetas que tenían una pronunciación característica también imitada en la cita:

Son las tres de la mañana / y pendientes de la radio: / a ver quién va a la final. / El corazón se me sale / lo mismo que tos los años. / Escucho mi chirigota: / ya estamos en la final; / empezamos a abrazarnos, / empezamos a llorar. / Este año estamos adentro, / el que viene, Dios dirá. / Y dentro de mi alegría, / me acuerdo de compañeros / que, por culpa de este estilo / añejo y chirigotero, / no están esta noche aquí / y pa ellos va mi recuerdo: / “Aquí,

*pon pon pon, / llega la caballería / pon pon pon" / que han cruzado la pradera
tos andandito. / Pa ti, Manolo, pa ti, / hoy canto por ti tu caballería. / De aquí
estos lamas no se van / sin dejar de recordar a esas catetitas: / "Tiene tipismo,
tiene tipismo / el pajodoble de nuestro Cai, / porque ej najío en la Caleta / y
bautijao en el guirigay". / Yo muero con mi gente, / lucho luchando a muerte,
/ por culpa de este estilo / nos tenemos que enfrentar. / Hoy en el escenario /
alguien puede faltar / y no sobra nadie: / vivan las que estamos / y las que no
están. Los hijos del lama (CH: P), 1999.*

Pero la intertextualidad carnavalesca va más allá de la cita. Hemos considerado que para las coplas hay un coautor permanente que es la tradición y en ellas se manifiesta que ese texto forma parte de una red de textos que, a su vez, se integra en una red más amplia que es la cultura misma, de manera que esa intertextualidad nos advierte sobre ciertos elementos que constituyen la urdimbre de la cultura carnavalesca e incluso de la cultura gaditana. Como advierte Juárez (1997, tesis inédita), la intertextualidad parodia el concepto de originalidad –y en este sentido el procedimiento abunda en los aspectos tradicionales y hasta imitativos del carnaval de las coplas– e incluso anula la importancia del sujeto creador –algo que es propio de la literatura popular– a favor de los múltiples textos presentes en todo texto, y cita como ejemplos los textos que se parodian en *El nombre de la rosa*, de Humberto Eco, o en el relato de Jorge Luis Borges "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*; la intertextualidad no destruye el pasado, sino que es una analogía formal de diálogo entre pasado y presente.

La infinidad de procedimientos utilizados en las coplas no solo se refiere a aspectos retóricos, sino también a cuestiones discursivas en las que parecen no haber reparado los estudiosos y que ponen de manifiesto, sin embargo, la laboriosa investigación comunicativa que supone cada año la preparación de un repertorio carnavalesco. Pongamos como ejemplo el uso del diálogo en las coplas e incluso, dentro o fuera de él, la selección del discurso directo o el indirecto según el efecto que se desee provocar en el receptor. Si un autor se plantea transmitir una emoción que permita lograr un cierto acuerdo al tratar un tema polémico, elegirá el discurso directo para suscitar mejor la "ilusión referencial" (Courtes, 1997), para hacer más verídico el relato. En la siguiente copla, la voz enunciativa es la de una mujer que dialoga con un policía; el supuesto policía no tiene voz en el texto, pero tenemos datos suficientes para saber que es a él a quién corresponde la segunda persona gramatical que aparece en el enunciado:

Con permiso, buenas tardes; / vengo pa que me detengan. / Qué cansá, voy a sentarme. / Pues verá, voy a explicarle la historia de un sinvergüenza. / Lo quería con locura, / toa mi vía se la di, / pero él solo buscaba una criada, una esclava, / una mujer para parir. / Siempre decía que tenía una quería, / una duquesa para él, / que le gustaba llegar por la madrugada / pa tenerlo a su merced, su merced. / Y lo he matao, a mi Juan yo lo he matao / por haberme maltratao, / por sentirme una perra, / por hacerme una vieja / con cuarenta y pocos años. / Y lo he matao, a mi Juan yo lo he matao / y en mi alcoba lo he dejao / con mi llanto en sus labios. / Justicia no pido yo, / que conmigo no la ha habío. / ¿Quién me paga este dolor / y la pena de mis hijos? / Así que ya sabe usted, / haga lo que haya que hacer, / póngame una soga al cuello, / porque por primera vez / no tengo no tengo miedo. Los piratas (CP: P), 1998.

Antonio Martínez Ares, el autor de este pasodoble, nos da noticia de su génesis en una serie de comentarios sobre sus veinte comparsas que publicó el *Diario de Cádiz* en su formato digital bajo el título general “Yo maté a Martínez Ares” con motivo de la designación de este coplero como pregonero del Carnaval 2008:

Por mi cabeza rondaba, desde hacía tiempo, la idea de componer un pasodoble mostrando la desesperación de una mujer harta de sufrir malos tratos. El concepto estaba ahí pero no terminaba de cuajar, empezaba un pasodoble y nada, cuatro frases, y otro, y seis frases, pero nada me convencía. Y de pronto días antes de la final, fregando, yo que he sido y siempre seré un fiel seguidor de la copla, me puse a cantar por lo bajinis una muy antigua de Concha Piquer que en el estribillo sentenciaba: “Señor Sargento Ramírez, martirio me da un cristiano, y yo no quiero tomarme la justicia por mi mano”. Con la manos llenas de mistol cogí el primer papel que encontré a mi alcance y empecé a escribir el pasodoble que titulé “Con permiso, buenas tardes”. Llegó la hora del ensayo y cuando lo canté me di cuenta, cuando reparé en que más de uno estaba llorando, que ése era el pasodoble que nos daría el primer premio. Y así fue. (28-1-2008, web).

La crítica abierta ya no sorprende en un carnaval que goza de libertad expresiva, pero si el autor encuentra un procedimiento que le permita llamar la atención sobre la forma en la que estructura la copla, por ejemplo, puede resultar novedosa por muy directamente que se exprese esa crítica. Así ocurrió con un pasodoble de la chirigota que resultó ganadora del COAC en 2015. El tipo se refería a los años ochenta del pasado siglo y el pasodoble nos situaba en el inicio del primer mandato de Felipe González como presidente del gobierno; el discurrir del texto –en el

que podemos apreciar la presencia de términos coloquiales y de argot de la época que ya han caído en desuso, como “dabuten”– adelantaba a modo de prolepsis algunos de los reproches que querían hacerle los chirigoteros a González en particular y al PSOE en general por su evolución política.

España ya tiene nuevo presidente, / un nota dabuten, un tío enrollao; / chaqueta de pana, labios prominentes, / un discurso convincente que llega a la gente / y a mí me ha enganchao. / Viva Felipe González, / el nuevo mesías del proletario. / Y por eso, presidente, nunca espero verte / en la cubierta de un yate con un puro habano / o doblando la rodilla y siéndole obediente / a la OTAN y al imperio norteamericano, / y espero que nunca te vea jamás / consejero directivo de una multinacional. / Que este nuevo socialismo que me estás vendiendo / esté libre de amparar corruptos y enchufaos, / no sea que tu PSOE cuando pase el tiempo / se sitúe a la derecha en plan disimulao. / Presidente, ya te lo estoy advirtiéndole, / más te vale no engañar no en años venideros / porque entonces en la memoria del obrero compañero / pasarías a la historia como una escoria / y un traicionero y un traicionero. Los superpop (Chirigota ochentera) (CH: P), 2015.

Los autores de carnaval no son escritores profesionales, son personas corrientes acostumbradas a jugar con la forma y el contenido del lenguaje; tienen claros sus propósitos y manejan con habilidad distintas claves, seguramente por encontrarse insertos en una larga tradición que conocen desde niños. Esa tradición funciona como una gran escuela de letras y no es extraño que escritores profesionales, incluso consagrados, presten atención a las coplas que cada año van surgiendo y se sorprendan por el oficio y la maestría de los copleros. Porque el hecho de que los copleros no hagan de ello una profesión para subsistir no niega que sí sean escritores y que su producción sea literaria.

El autor literario observa e interpreta la realidad y después crea con ella una ficción que la imita. Para ello, selecciona determinados aspectos de las estructuras sociales y de los caracteres humanos y los manipula según su visión el mundo para conseguir transmitir ciertas informaciones, dar pie a ciertas reflexiones y provocar ciertos sentimientos y emociones en sus receptores. La selección primera no solo queda condicionada por su cultura o su ideología, también lo está por las normas del género que el escritor ha elegido para expresarse. El género y sus normas resultan una guía y, a la vez, una limitación en cuanto a la manipulación de los referentes seleccionados. La selección y la manipulación de la realidad pasadas por el tamiz

del género las explicita a través del lenguaje que, a su vez, también aparece condicionado por el género en que el escritor ha decidido desenvolverse. Dentro de estas constricciones, el autor elige aquellos procedimientos y recursos que considera más productivos para sus fines en cuanto a la temática, la estructura del texto, la selección léxico-semántica, la estilística, etc. persiguiendo siempre la originalidad, al mismo tiempo que intenta crear su propio estilo. En esto consiste básicamente la actividad del escritor y en esto consiste también la actividad del coplero.

Al hablar del texto artístico, Lotman (1996) destaca que está cifrado dos veces superponiendo el código literario al lingüístico, que muestra mayor significación que el discurso habitual, pero no revela completamente el sentido y el receptor "sospecha" de todos los elementos de la expresión, que además está organizado de una determinada manera y contiene indicios sobre esa organización. Aunque desde determinadas posturas culturales se pretenda excluir de la literatura aquellos textos que, por ejemplo, incluyen expresiones malsonantes o participan de determinadas ideologías, y aunque las haya de menor o mayor calidad artística, las coplas de carnaval son textos literarios.

Capítulo 6

EL ÁMBITO DE LA TRANSMISIÓN

La transmisión debemos entenderla como la activación de la acción discursiva carnavalesca, el ámbito determinante que, aunque cronológicamente posterior, condiciona tanto el proceso de producción como el propio producto. El discurso carnavalesco, entendido como proceso comunicativo, activa múltiples códigos semióticos, verbales y no verbales, aunque lo verbal sigue considerándose el eje central del proceso; se trata de una práctica discursiva correspondiente al ámbito literario que ahora se nos mostrará en clara relación con las artes escénicas, con características parecidas a las de las representaciones teatrales, las óperas, los musicales, los conciertos de cantantes y grupos músico-vocales o ciertos espectáculos de calle.

En tanto que discurso, manifiesta una vertiente de uso del lenguaje –verbal, pero complementado y apoyado por un conjunto sincrético multicódico y multicanal en el que aparecen la música, el canto, la gestualidad y los aspectos plásticos que se manifiestan en el tipo, el atrezzo y la escenografía– a la que ya nos hemos venido refiriendo; una vertiente referencial que, como también hemos visto, engloba los aspectos temáticos y sus correspondientes tratamientos que nos remiten a una visión del mundo condicionada contextualmente por las perspectivas carnavalesca e identitaria, y, por último, una vertiente comunicativa y de interacción –en cuanto a los participantes en el proceso y las reglas que lo organizan, las relaciones que se establecen entre los participantes y la finalidad del propio proceso discursivo–, que será la que observaremos principalmente en este apartado.

Charaudeau (2006, web) mantiene que toda situación de comunicación se construye en base a un doble espacio:

- El espacio externo, en el que se encuentran las normas psicosociales que hacen referencia a la finalidad del acto comunicativo, la identidad de los

participantes en cuanto a lo que es pertinente para la comunicación, el macro-tema o dominio del saber al que se refiere la situación y las circunstancias físicas del intercambio en aquello que puede influir en la comunicación.

- El espacio interno, en el que se encuentran las normas discursivas, que aparecen como instrucciones para escenificar el discurso en cuanto a la manera de conseguir la finalidad, de adoptar los roles pertinentes, de abordar la tematización o de adaptarse a las circunstancias físicas.

La articulación de ambos espacios es lo que permite la construcción del sentido; pero esa construcción se hace en situaciones que, al repetirse, terminan por crear tipos que constituyen un marco de normas para los participantes, quienes se encuentran entonces en la obligación de reconocerlas, de manera que la relación en la que se comprometen los participantes es de tipo contractual y permite que una parte del sentido ya esté construido antes de entrar de manera específica en el texto.

En los capítulos anteriores hemos venido desarrollando los aspectos relacionados con el espacio externo al que se refiere Charaudeau, como la finalidad, la identidad de los participantes, la tematización y las condiciones físicas generales en las que tiene lugar la comunicación carnavalesca; incluso hemos presentado de manera somera –como corresponde al propósito que guía este trabajo, el de mero acercamiento a los distintos aspectos más señalados para dar una visión general del objeto de estudio– el resultado de la actividad de la instancia productiva, es decir, las coplas de carnaval. A cada momento hemos necesitado de la distinción entre el carnaval del concurso y el carnaval ilegal para poder aclarar gran parte de las explicaciones que íbamos dando; sin embargo, hemos llegado hasta aquí refiriéndonos de forma paralela a ambas posibilidades porque también son numerosos los aspectos que tienen en común, dada su tradición y su raíz únicas. Pero, al tratar el ámbito de la transmisión, deberemos analizar el espacio interno, el de las normas discursivas que sirven de base al acuerdo de comunicación, y es precisamente aquí donde se bifurcan de manera más clara ambos tipos de carnaval.

Durante el tiempo de Carnaval –un tiempo no del todo determinado, como hemos visto, pero que guarda relación nuclear con las fechas correspondientes

del calendario litúrgico cristiano–, en la ciudad de Cádiz –en algunos lugares de manera preferente–, una serie de personas –anónimas en su mayor parte–, solas o formando agrupaciones, se comunican –recitando, dramatizando o cantando– con otras personas –también anónimas y que voluntariamente asumen el carácter de destinatarias– desempeñando un rol ficticio, que muestra su identidad cultural y una visión del mundo carnavalesca, con el fin de conseguir un recreo sensorial e intelectual común en esa interacción. Formulado de una manera llana y resumida, este sería el «acuerdo general de comunicación carnavalesca gaditano» que habrían de rubricar los participantes en el proceso discursivo del carnaval de las coplas.

Pero si admitimos que estamos ante un fenómeno comunicativo complejo, en el que se activan múltiples códigos y canales y en el que se da la presencia física simultánea de emisores y receptores en un tiempo y un lugar determinados –lo que convierte al fenómeno en único e irrepetible con sus mismas características– para una transmisión que ha servido de condicionante de un proceso previo de creación y producción y, por tanto, del producto que se transmite, diremos que estamos ante un «espectáculo». Ese acuerdo carnavalesco de tipo general es en realidad un derivado o, si se quiere, un subacuerdo del acuerdo de comunicación del espectáculo y gran parte de las normas que ahora consideraremos son comunes a las que contiene este último. La comprensión de este hecho todavía no es general entre los carnavaleros, muchos de los cuales rechazan la idea de espectáculo porque mantienen en su memoria –propia o heredada– la actividad festiva particular que fue el carnaval de las coplas en otras épocas, actividad que, aunque siempre fue un espectáculo desde el punto de vista comunicativo, no tenía la repercusión masiva y comercial que tiene en la actualidad.

Además, lo visto hasta aquí nos ha ido mostrando la existencia de dos variantes del género carnavalesco gaditano, a cada una de las cuales correspondería un acuerdo específico –o subacuerdo a su vez– cuya existencia y necesidad se muestran con mayor claridad, como decimos, en el ámbito de la transmisión.

6.1. LA FINALIDAD

El fin común de conseguir una experiencia gratificante para todos los participantes tanto en el plano sensorial como en el intelectual –podríamos resumirlo como

“pasarlos bien” “disfrutar” o “divertirse”¹, tal como dicen los carnavaleros— queda muy matizado en el carnaval oficial por la participación en un concurso. Quien se presenta a un concurso lo hace con la intención de ganar y a esa intención se le pueden añadir otras de manera concomitante, pero estarán subordinadas a la principal. La actitud competitiva aparece en mayor o menor medida en todos los grupos oficiales y condiciona su discurso en todos los aspectos, en aquellos que tienen que ver con la selección de los procedimientos de la puesta en escena en el momento de la transmisión, en la tematización y su tratamiento, etc. Se seleccionan entonces los temas y las formas que se considera que pueden gustar más al público, pero muy especialmente al jurado; aquello que les ha dado resultado a las agrupaciones ganadoras de la modalidad en años anteriores se analiza y se incorpora de alguna manera al repertorio de las menos originales, porque no todas son capaces de innovar o no se atreven a hacerlo por temor a no ser comprendidas, y encontramos expresiones referidas a lo que se cree que “vale” o “no vale” para el COAC. Se pone un gran esfuerzo, en fin, en conseguir la finalidad del concurso, que es ganar, pero para ello las agrupaciones deben conseguir sorprender, y sorprender más que las demás.

Sin embargo, teniendo en cuenta el número de agrupaciones que se presentan cada año al COAC y los distintos niveles de calidad que manifiestan, “ganar” no significa lo mismo para todas. Ya nos hemos referido a las diversas motivaciones de los componentes de las agrupaciones para participar en el concurso y, conociéndolas, se entiende que hay agrupaciones que aspiran solamente a quedar por delante de otras en las tablas de puntuación por razones particulares; otras se proponen superar la fase clasificatoria y tener la oportunidad de actuar en la de cuartos de final; algunas quieren ser, al menos, semifinalistas y unas pocas, las más competitivas, creen tener posibilidades de estar en la final e incluso de conseguir el primer premio. La pugna suele ser muy fuerte, principalmente entre las agrupaciones que logran situarse en la fase de semifinales, cerca de una treintena; llegar a la final significa conseguir un gran reconocimiento social e incluso económico, lo que ya

1 No siempre utilizaremos este término con el significado habitual que le atribuye el DRAE de “entrete-
ner” y también de “desviar” o “apartar”, puesto que no es ese con el que generalmente se utiliza en
el carnaval. Lo usamos también con el sentido que tiene en relación con el arte, como puede divertir
la escucha de una sinfonía, la observación de un cuadro o la lectura de un poema, situaciones que nos
hacen centrarnos y ser más conscientes, alcanzar —por otras vías— nuevos sentidos ocultos en lo coti-
diano y experimentar emociones descubriendo perspectivas insospechadas de la realidad, situaciones
que, incluso, pueden llegar a tener en ocasiones un efecto catártico.

es en sí un galardón, pero –a excepción de aquellas finalistas que lo son de manera inesperada por ser relativamente nuevas o por proceder de fuera de Cádiz, que ya se consideran premiadas en esas circunstancias– las agrupaciones concursantes más competitivas suelen coincidir en considerar que premio solo hay uno, el primero, y luchan por él hasta el último momento.

P. ¿Cuál es la diferencia entre el carnaval del concurso y el que hace en una esquina...?

A. Subiela: La diferencia es la pasión. Sí. No es que no ponga pasión la gente en la calle, pero no es lo mismo: no tienen nada que perder ni nada que ganar. Pero aquí... esto es una lucha, como dice Martínez Ares en *Los templarios*, una batalla de cante, y tienen que quedar cuatro vivos en la final y es un jurado el que dictamina quiénes son los cuatro caballeros que van a estar en la final; es una batalla de coplas. (Ángel Subiela, en entrevista privada, julio 2009).

El concurso en sus distintas fases quedaba así reflejado de manera poética en la presentación de la comparsa con el tipo de caballeros templarios a la que aludía Ángel Subiela, que había sido su director:

Empieza en Cai una batalla de cantes, / vencerá quien más profunda / su lanza clave. / Las gargantas cortan que matan, / todos quieren la Taza de Plata. / Y las ballestas silban miles / de estribillos, / corre la sangre como corren / los papelillos; / van rodando cabezas / de pretendientes. / Una guerra de años, / de siempre. / Y los tangos pelean sobre la orillita de la playa. / Cinco caballeros² miran la lucha desde las murallas; / tras de ellas sólo se escuchan llantos, / muchos reinos heridos se van llorando. / Cuatro feudos³ plantan sus banderas / y golpean sus escudos en la arena. / Las espadas se saludan, / los corceles se encabritan, / una flecha cruza el viento, / es la señal que necesitan. / Alguien dice "guerra a muerte", / los demás le participan; / sólo uno tendrá el premio / de la reina, de la reina, / de la reina más bonita. / Por un solo momento tres guerreros⁴ han rozao la gloria, / derrotaos de rodillas, sin vida, / ya son parte de la historia. / Ay, Tacita, doncellita de los mares, / lo que tú guardas tan sólo Dios lo sabe, / que por un cariñito nos destrozamos / y por tus besos⁵, / ay, por tus besos / nos matamos. Los templarios (CP: Pre.), 1999.

2 Los cinco miembros del jurado por cada modalidad.

3 En esa época eran cuatro las agrupaciones finalistas por modalidad.

4 Los finalistas que no han conseguido alzarse con el primer premio.

5 La fama y el reconocimiento de la ciudad a los que aspiran los concursantes aparecen bajo la forma de los besos de Cádiz, la Tacita.

Como en cualquier otro ámbito de competición, la pugna por el premio da lugar a enfrentamientos personales, a habladurías y a comportamientos a veces no del todo éticos, además de que la persecución de la fama y el dinero trae en ocasiones malas consecuencias para los propios grupos y llega a producir rupturas entre sus componentes. “Doña Fama y don Dinero” titulaba Nandi Migueles un artículo publicado en el diario *La Voz Digital* (14-7-2015), en el que, entre otras cosas, decía:

En el carnaval de hoy las agrupaciones se están formando con mercenarios, en el buen sentido de la palabra, de la música y del cante. Se escogen a los mejores del mercado para hacer un grupo homogéneo y compacto, donde voz e imagen son los primeros requisitos para su incorporación. Da igual que tengas a un maltratador en tus filas, si es guapo y canta como nadie será bienvenido. Da igual que sea un engreído o un vago de profesión, si hace los contraltos como nadie y a las niñas les encanta su carita de canalla, será muy bien acogido por el grupo. Da igual que lleven por bandera la competición en lugar de la amistad y la familia. Dará igual si tu mejor amigo se queda huérfano y solo en esa comparsa donde empezaron juntos desde niños, al día siguiente ya tendrás mejores amigos. El carnaval es la vida misma no podía ser una excepción y esta pareja manda al igual en todas las situaciones.

Este tipo de conflictos se da sobre todo en las comparsas⁶, que son las que tienen más seguidores y las que se muestran más competitivas, pero ellas dan el tono general del concurso porque la mayoría de las agrupaciones corresponden a esta modalidad; por ejemplo, el número de comparsas que se presentaron al COAC en 2015, sesenta y cuatro, no llegó a ser igualado por la suma de agrupaciones de las otras tres modalidades, sesenta. Suelen ser numerosas las coplas que recogen críticas sobre la actitud y la situación de las comparsas; la siguiente, dirigida a la cantera, se cantó ante una serie de niños y jóvenes carnavaleros que acompañaron en el escenario a la comparsa durante su interpretación.

Que tu ilusión lleve el timón / y marque el rumbo de febrero, / que don Carnal quiero ser yo, / el pervertido y más burlón, / pero contigo no puedo. / No dejes nunca que te pudran / y que te roben la inocencia, / que si aquí la envidia abunda, / no consientas que te hunda / la basura de la fiesta. / Sé bienvenido a este gremio / al que entras tan de lleno, / ya verás que con tus premios /

6 En el mes siguiente al final del COAC 2015, por ejemplo, fueron noticia por su disolución dos de las comparsas que habían arrancado el concurso con mayores posibilidades, pero que no consiguieron pasar a la final, *Los borregos* y *La comparsa rosa*.

te visitará el veneno; / no escuches su voz, / no sigas su curso, / que es pura traición / y la muerte del concurso. / Cuando vengas hecho un hombre / con la luna de testigo, / con la fama y el renombre, / jamás vendas a tu amigo; / que la ambición del dinero / no te pueda someter, / huye del que tiene mucho arte / y entre arte y dobles partes / se reparten el pastel, / que hay quien busca matrimonio / con cualquier demonio / que ofrezca parné. / Y no, no te olvides de mi Cai, / Cai es lo primero siempre / y respeta al compañero, / tus autores y a tu gente, / tú que serás el futuro / de mi legado presente. El reino de don Carnal (CP: P), 2015.

A modo de paréntesis, reparemos en que en este pasodoble, como en tantas otras coplas, se alude a "Cai", Cádiz, ese constructo simbólico, indeterminado, resumen de una idiosincrasia colectiva, que parece guiar todo el proceso comunicativo en el carnaval oficial. Pero también al principio de la letra se ha nombrado a don Carnal –ese es el tipo de la comparsa– y se le ha adjetivado como "pervertido" y "burlón", refiriéndose así a una visión carnavalizada del mundo. Tenemos en esta copla, por tanto, alusiones a los dos macro-temas fundamentales de este carnaval.

Volviendo a la finalidad, resumiremos lo dicho afirmando que, además del fin general del carnaval de las coplas, las agrupaciones oficiales quieren ganar o situarse en los mejores puestos posibles dentro de una competición y bajo ese prisma deberemos entender el producto que ofrecen. Pero un propósito general que se deriva de este último y que es común a cualquier producción artística es "gustar", que la producción propia guste al público más que la de los demás, y esta suele ser la forma habitual con la que las agrupaciones expresan la intención que les mueve a presentarse al concurso. Ettore M. Chiarlitti realizó un documental sobre *Los de gris*, la chirigota que resultó ganadora en 2013, una producción de Papelillos en la Boca que recogía el proceso de creación, los ensayos y la participación en las distintas fases del COAC de esta chirigota viñera; cuando en la película se les preguntaba, uno por uno, a los doce componentes de la agrupación qué esperaban conseguir con el tipo y el repertorio que llevaban, la respuesta común, incluso con muy ligeras variaciones formales, era: "Lo que queremos es disfrutar y que guste; lo demás...". Consiguieron esas finalidades estética y lúdica y también "lo demás", el primer premio.

Para conseguir gustar y ganar, o al menos alcanzar la meta particular que se proponen en el concurso, las agrupaciones seleccionan los temas que puedan causar un mayor impacto y les dan los tratamientos que puedan resultar más sorprenden-

tes, pero –siempre con excepciones– suelen evitar aquellos que pueden herir sensibilidades o ser demasiado polémicos; se interesan cada año más por innovar en el disfraz del tipo y la escenografía, buscando nuevos recursos plásticos con la ayuda en muchos casos de la tecnología visual; trabajan la afinación de voces e instrumentos, la puesta en escena, dan continuidad a las piezas del repertorio; buscan, en fin, la originalidad y la calidad en sus actuaciones. Querer gustar y ganar supone un acicate para la música y también para las formas visuales que envuelven las coplas, pero actúa como un cierto tipo de contención o censura para los contenidos al mismo tiempo que pone cortapisas a los procedimientos expresivos verbales, de los que se elegirán aquellos que puedan ser comprendidos y valorados por un público masivo que, más allá del teatro, tendrá también acceso a la interpretación de las coplas a través de la televisión y de otros medios digitales. Estos son los criterios que determinan lo que “vale” o no para el concurso; aun así, la historia del COAC ha demostrado sobradamente que no siempre los gustos del público coinciden con la valoración del jurado, como demuestra el bien conocido concepto de “cajonazo”.

Tradicionalmente se ha considerado el carnaval como literatura cantada efímera, que se olvida al terminar la fiesta. Sin embargo, las posibilidades de almacenamiento y reproducción de las coplas se han venido utilizando desde hace décadas y eso ha evitado que las mejores se olviden; primero eran las hojillas y partituras y luego los magnetófonos, los registros discográficos y los medios masivos de comunicación, a los que actualmente se suman otras tecnologías. Aunque no sea una finalidad de primer orden, sí es una aspiración de los autores y de las agrupaciones que sus coplas permanezcan en el tiempo, lo que no tiene siempre que ver con la suerte que hayan corrido en el concurso. En una de las entrevistas con carnavaleros que tuvieron lugar en el verano de 2014 (14 de agosto) en la sala Pay-Pay de Cádiz, Juan Manuel Braza, el *Sheriff*, y José Luis García Cossío, el *Selu*, hablaban sobre la temporalidad del carnaval y, frente a ella, la satisfacción que produce en autores e intérpretes el hecho de que el público recuerde sus coplas, incluso sin ser primer premio. El *Selu* afirmaba que “el jurado verdadero es el tiempo”. El *Sheriff*, por su parte, decía que ese deseo de permanencia lo tenía presente cuando componía; quería hacer siempre pasodobles que fueran fáciles de cantar, porque consideraba que esa era la condición para que pudieran ser recordados. Una agrupación del *Sheriff* había dejado constancia años antes en un pasodoble del placer que supone a su vez para los aficionados cantar esas coplas capaces de perdurar, esas que ya pertenecen al acervo popular.

Hace ya tiempo que no me paso por la Alameda, / por ese banco que tan bien suena, / donde las coplas nunca se ensayan, / salen del alma, del corazón, / donde las letras no tienen autores, / suenan diferentes, sobran directores, / son de las gargantas, son de los que cantan, / son de la afición. / Ay, banquito de la Alameda, / cuántas noches con los colegas, / cervecita y una guitarra / que se pasea, que se pasea; / ay, banquito de la Alameda, / cuántas noches pasamo en vela / con la luna como farol. / ¿Quién pretende callar tu voz?, / ¿quién te acusa de botellón, / si tus coplas no ensucian? / Si hasta la Señora del Carmen⁷ / disfruta escuchando tu voz. / Ay, banquito de la Alameda, / bendito jurado, / que decide año tras año / las coplitas que se olvidan, / que aquí se olvidan, / y las que se siguen cantando. El escuadrón de los jartibles (CH: P), 2010.

La idea de que es el pueblo y su memoria quien determina lo que tiene auténtico valor en el carnaval está presente en numerosas coplas.

El que junta cuatro letras / para cantarla en el Falla / que no se sienta poeta / hasta que su letra no suene en la playa. Los Georgie Dann de Santa María del Mar (CH: Pop.), 2014.

Cuando escribo un pasodoble, / lo que el sueño a mí me quita / es que se meta en tus venas / el pellizco que envenena / y tu mente lo repita; / es sentir lo que yo siento / cuando me sale la letra / y que te llegue aquí dentro, / si lo cantas una noche / en un corrillo en la Caleta. / Es más profundo / el sentido que le busco / que cantarlo en un concurso / y que no salga de ahí, / mi pasodoble, de verdad que lo prefiero, / que cuando pase febrero / te lo quedas para ti, / y si lo quieres de verdad que es un orgullo / que lo sientas como tuyo / y que suene de tu boca / entre tu grupo de amigos / con nudillos en la copa, / porque eso es lo de aquí. / Eres tú la razón / pa que nazca mi copla, / es el único motivo / por que saco chirigotas. / Y los nervios tengo a flor de piel / esperando otra vez / que mis notas te lleguen, / lucharé aquí poniendo mi voz / y con ella va mi corazón / para que tú te la quedas. / Toma, aquí dejo mi pasodoble, / que lo mimen las almas nobles / y lo aprenda el chirigotero, / que si escucho de tu voz la melodía / soñaré con ese día. / De verdad te juro, compañero, / si tú lo quieres cantar, / no me hace falta más na, / y es el premio que me llevo. Los de gris (CH: P), 2013.

Cuando hablamos de la permanencia de las coplas nos referimos generalmente a las del carnaval oficial; las de las agrupaciones callejeras continúan siendo de

⁷ La iglesia del Carmen está situada frente a la Alameda, donde es frecuente ver grupos de jóvenes con guitarra cantando coplas del carnaval de todos los tiempos.

consumo instantáneo, a pesar de que la tecnología permite ahora la repetición y conocimiento de las mejores. Posiblemente el motivo de que esto suceda sea que lo que tiende a permanecer en las coplas es la música por encima de las palabras porque es más fácil de retener; esa música en cualquier caso se recuerda con una determinada letra y las demás creadas sobre esa misma melodía se olvidan. La menor elaboración de las músicas callejeras, que hasta pueden parecerse demasiado de un Carnaval a otro, supone una dificultad para la permanencia, de manera que, incluso los participantes en el carnaval ilegal, cuando cantan coplas de otros años, lo hacen seleccionándolas del carnaval oficial.

Las agrupaciones callejeras, por tanto, no tienen otros condicionamientos aparte de la afición por el género de las coplas y el deseo de pasarlo bien durante la fiesta de su ciudad ejercitando esa afición que les permite disfrutar haciendo disfrutar también a otras personas.

Enrique: Para nosotros no solo es diversión; tenemos que divertirnos, porque, si no, no lo haríamos, pero lo que buscamos más es la aceptación, la respuesta del público y hacer algo digno verdaderamente para sentirnos orgullosos del tiempo que empleamos.

Jacinto: Te lo pasas bien cuando notas que lo que estás haciendo gusta. Si no hay interacción, yo no disfruto.

(Enrique Goberna y Jacinto Guerrero Hita, en entrevista privada, julio 2008).

Javier Ruibal, que fue pregonero del Carnaval en 2009 y al que es muy frecuente encontrar cada febrero formando parte del público de las agrupaciones ilegales, decía en una entrevista televisada⁸, tras admitir como una influencia cada vez mayor en su obra la de la música de carnaval:

Hay otros carnavales muy vistosos, muy alegres, muy bailables, pero en nuestro carnaval se produce un intercambio... a lo mejor la palabra es un poco grande, pero es un intercambio intelectual entre el que está cantando y contando lo que quiere y el que lo recibe. [...] Porque reír es lo más sano del mundo y, si además te lo ofrecen así, gentilmente, en una esquina... Es incomparable una esquinita con un corro de cuarenta o cincuenta personas o cien allí escuchando. Es incomparable.

La finalidad del carnaval callejero es hacer reír y hacer pensar, pero hacer pensar también a través del humor; con esa intención las agrupaciones preparan su repertorios y su puesta en escena. Lo máximo a lo que aspiran es a conseguir un mo-

8 "Imaginaria 2.0. La vida es un carnaval".

mento especial de comunicación con el público, una situación de esas que Ruibal califica como “incomparables”.

Lo verbal adquiere un protagonismo especial comparado con los aspectos musicales y visuales, meros colaboradores en la consecución de lo cómico. No hay más condicionamiento para la temática y su tratamiento que su propia finalidad, el criterio de que algo haga reír o no, lo que se refiere antes a la selección de las formas que a la propia temática. No se teme herir o polemizar; que provoque la risa es lo que determina lo que vale o no para la calle. La subversión de normas sociales y morales –e incluso de las propias normas estéticas y artísticas– no solo está permitida, sino que es buscada como motivo de humor, de manera que a veces nos reímos no solo de lo que dice la copla, también de nuestro propio escándalo ante lo que acabamos de escuchar; el hecho de que podamos reírnos por un gran disparate, siempre que esté dicho con gracia, forma parte del acuerdo carnavalesco en relación con la situación y el escenario psicosocial de la fiesta, de manera que nuestra reacción seguramente no sería la misma ante un enunciado parecido fuera del género de las coplas.

Las agrupaciones callejeras igualmente quieren gustar al público y cada vez trabajan con mayor cuidado sus repertorios y el resto de los elementos de sus actuaciones. Aunque ninguna rechazaría gustar más que las demás, algo muy humano al fin y al cabo, no existe entre ellas un afán competitivo manifiesto, puesto que no les va nada en ello. Con cierta frecuencia, sin embargo, se oyen opiniones provenientes del carnaval oficial sobre que las callejeras también mantienen una actitud competitiva, siempre sin indicar a qué agrupaciones se refieren:

Pero [la calle] está evolucionando; tienes ahora la sensación de que hay gente que casi compite, que se creen los reyes de la calle y se pierde el encanto, la mística de la calle. (Tino Tovar, 2014⁹).

Debo decir que no conozco ningún caso de endiosamiento entre las agrupaciones ilegales, ni siquiera de auténtica competencia entre ellas. Algunas callejeras –ninguna de las mejores lo hace– participan en pequeños concursos organizados por ciertos establecimientos hosteleros, pero es la posibilidad de conseguir bebida gratis en tiempo de fiesta –que es lo que se les ofrece a todas a cambio de su actuación– lo que guía este comportamiento, no el afán de competir, como lo demuestra

9 Entrevista de Manuel J. Morera a Tino Tovar en el Pay-Pay (2-7-2014).

el hecho de que acuden para actuar a otros bares bajo esas condiciones, aunque no se convoque un concurso, y esa asistencia no guarda ninguna relación con sus propósitos creativos y comunicativos. Por otra parte, es verdad que las redes sociales están permitiendo que unas cuantas agrupaciones callejeras, anónimas hasta hace pocos años, se hayan hecho populares por su nivel de calidad, lo que las convierte en las más buscadas por las calles de Cádiz durante el Carnaval e incluso les ha permitido algún contrato; ese hecho no ha influido en su finalidad, aunque pueda haberlas animado a tomarse más en serio su arte y a mejorar por el hecho de ser conocidas.

El carnaval callejero cada vez tiene más repercusión, tenemos muchos seguidores en la red. Pero no creo que nos esté afectando, seguimos haciendo lo mismo que hacíamos antes. Y realmente tampoco es que tengamos una barbaridad de actuaciones fuera del carnaval. Aunque sí he de reconocer que cantar en Madrid en la sala Galileo fue genial y lo disfrutamos mucho, pero lleva implícita su parte de curro extra de preparación, porque no es lo mismo subirte a un escenario en el que la gente paga una entrada que salir a la calle a cantar, donde el que quiere te escucha voluntariamente y el que no, se va.

En cuanto a la competencia entre agrupaciones, yo no lo veo de esa manera. Sinceramente entre todos los grupos de la calle hay un buen ambiente. Es decir, no hay una competencia como la del concurso por llevarse un premio. Creo que cada uno saca su agrupación intentando hacerlo lo mejor posible. Pero aun con la evolución que ha sufrido, esto es un hobby, al que se le dedica mucho tiempo, pero un hobby. Hay años que sale mejor y años que sale peor y no pasa nada por ello. (Antonio Delfín, de la Chirigota del Perchero, en mensaje privado, marzo 2015).



Foto 21. Carnaval callejero 2015.
Foto cedida por Arantxa Bardoll.

Las imágenes pueden resultar una buena expresión de la situación. En la que aquí aportamos, se puede ver a componentes de tres de las agrupaciones ilegales más seguidas en el Carnaval 2015, de izquierda a derecha, *Cánovas esquina Sagasta*, *La escopeta nacional* y *Akellos punkis antiguos*.

6.2. SITUACIÓN FÍSICA Y PSICOLÓGICA

Aunque al principio de este trabajo nos hemos referido a la situación general de comunicación, en la que incluíamos los tiempos y los escenarios del carnaval de las coplas, consideramos ahora esa situación física de forma más restringida centrándonos en el tiempo y el espacio que se activan de manera psicosocial constituyendo una forma de contexto que guía tanto la transmisión como la interpretación por parte de los receptores de las coplas en un pase concreto de una agrupación; tanto el lugar como la coordenada temporal preparan al receptor indicándole el tipo de acuerdo que ha de asumir en la comunicación carnavalesca.

Para el carnaval oficial, el proceso comunicativo tiene lugar en un contexto espaciotemporal que, aunque voluntariamente admitido de manera previa por las agrupaciones, no está controlado por ellas, sino que les viene impuesto por otras instancias, la organización del COAC. El teatro Falla es el escenario de las actuaciones del concurso –que serán entre una y cuatro por agrupación, según el criterio del jurado–, pero el día y la hora los determina un sorteo con unas complicadas características que tienen en cuenta la modalidad y si la agrupación fue semifinalista o no en el anterior concurso para repartir los distintos tipos de agrupación y las llamadas “cabezas de serie” en cada sesión.

El orden de actuación supone una ventaja para unas agrupaciones y una dificultad para otras. Tengamos en cuenta que las sesiones clasificatorias, de cuartos de final y de semifinales suponen un mínimo de veinticinco días; ya nos hemos referido a las diferencias que observan las agrupaciones entre actuar en las primeras o en las últimas sesiones, sobre todo en cuanto a la repetición de los temas de las coplas y, en el caso de la fase preliminar, incluso al posible parecido entre los tipos que presentan. Por otra parte, las sesiones de esas tres fases dan comienzo a las 9 de la noche y terminan con bastante frecuencia en torno a las 3 de la madrugada porque, a la media hora de duración máxima que marca el reglamento para cada actuación –ocho y a veces nueve agrupaciones por sesión–, hay que sumarle, puesto que se trata de pequeños espectáculos independientes, el tiempo de montaje y desmontaje de los elementos de escena en todos los casos, además del descanso.

El descanso divide la sesión en dos bloques bien distintos y el primero de ellos es el deseado por todas las agrupaciones: su duración media total es la de cual-

quier otro espectáculo, alrededor de dos horas y media, y tanto las agrupaciones como el público –incluimos también al jurado– están en las mejores condiciones físicas y psicológicas para conducir el proceso, en un caso, y para apreciarlo y disfrutarlo, en el otro. Durante el descanso, el público sale a comer, beber, etc. y este hecho, añadido al avance de las horas, supone un cambio psicofísico importante. Para empezar, como no está instituido el cierre de puertas habitual en otros teatros durante las actuaciones, la agrupación que abre la segunda parte de la sesión, un coro generalmente, ha de soportar –y con ella el resto del público– la entrada continua de espectadores rezagados, lo que resta concentración a todos los participantes. Además, poco a poco el cansancio va venciendo al público, que en muchos casos opta por retirarse; si no se espera la actuación de alguna cabeza de serie, en preliminares es frecuente ver el patio de butacas vacío a partir de la media noche, sobre todo si el día siguiente es laborable. Esta situación no suele darse en el resto de las fases del concurso, pero la clasificatoria resulta determinante para las agrupaciones nuevas o menos conocidas y cantar ante una sala semivacía y un público cansado no es precisamente la mejor situación para hacerse notar en un concurso.

La falta de control sobre el tiempo aumenta los nervios y la tensión de unas agrupaciones que no son profesionales en ningún caso y que, además, deben responder al máximo por su situación de competencia frente a otras muchas que también optan al premio o, cuando menos, a conseguir la mejor puntuación posible que haga que merezca la pena todo el trabajo previo.

Diez minutos, / para actuar quedan ya diez minutos. / Tranquilo que esto es como siempre, / son los nervios y en mi mente / sufro. / Ay, ay, ay, un cigarro, / quién puede darme un bendito cigarro / que necesito relajarme / un momento y olvidarme, / ¿qué hago? / No me acuerdo cómo empezaba el popurrí, / maldita sea. / ¿Las guitarra estarán afinás?, / creo que sí, no habrá problemas. / Esto tiene que sé un bastinazo total, / no habrá fracaso, / está todo pensao un montón. / ¿Dónde coño estará el postulante?, / que traiga el vasito con miel y limón. / Vamos, / ya falta poco pa da el pelotazo. / Venga esos ánimos arriba, / vamo a dejarnos la vía. / Ponte bien el sombrero, / no des más vueltas, estate quieto, me tienes loco. / Vamos, / que mucha gente nos está esperando. / ¿Dónde habré metío el pito? / Dame un buchito de vino... / To los años lo mismo, no me acostumbro; / estos momentos me tienen roto. / Gritan, / la gente está gritando que ya nos toca, / el escenario ya está vacío. / Vamos señores pa dentro, / el alma aquí hay que dejar. / Van a

anunciar la comparsa, / ole, que esto va a empezar. / Las cortinas se abren, abren, ay, / las guitarras empiezan. / Cruza los deo y que pase / lo que Dios quiera. Calabazas (CP: P), 1991.

En lo que se refiere al espacio, tengamos en cuenta que el escenario para el que se crean las coplas y al que refieren su deixis locativa nos ha servido como primer criterio práctico para distinguir el carnaval oficial del ilegal, antes incluso de tener en cuenta la existencia de un concurso. El teatro Falla determina gran parte de las características del proceso de transmisión del carnaval oficial, así como de la evolución que desde hace décadas está siguiendo el género hacia la teatralización, como observa Blázquez Ruz (2001; Actas, 2003).

Las relaciones entre el Carnaval y el teatro tienen una larga historia. García Valdés (1997) explica cómo, de las manifestaciones parateatrales que constituían las mascaradas y mojigangas, se pasó al gusto por las representaciones teatrales durante el Carnaval a partir del siglo XVII.

Las mojigangas no fueron otra cosa que desfiles grotescos antes de que los autores dramáticos repararan en las posibilidades que ofrecían como diversión y materia satírica de varios tipos sociales. Las mojigangas son primero populares y callejeras; después se desarrollaron como género teatral (31).

La autora pone como ejemplo los festejos mixtos con que la Corte celebró las Carnestolendas de los años 1623 y 1637, que comenzaban en las calles con forma de mascaradas y desembocaban como representación teatral en los salones de palacio para los reyes y su corte y en las plazas públicas para el resto de los ciudadanos. Si en la esencia del Carnaval están la alteridad y el fingimiento, sus límites con el teatro a veces pueden ser tenues, como demuestra la historia.

Pero la variante oficial del carnaval de las coplas tiene como sede ya tradicional un teatro, aunque luego pueda trasladar a un tablao al aire libre o a la propia calle una versión más ligera de sus representaciones; es decir, habiendo hecho el camino en sus orígenes de la calle al teatro de una manera impuesta por las ordenanzas municipales, en la actualidad es el teatro su escenario natural y, desde él, posteriormente sale a la calle. En ese viaje históricamente obligado, las agrupaciones carnavalescas tardaron en adaptarse al teatro porque les suponía un medio extraño; poco a poco, sin embargo, se fueron dando cuenta de que ese medio les abría una

serie de posibilidades que podían aprovechar, siempre con las cortapisas municipales, organizativas y reglamentarias correspondientes.

Ya hemos hablado de la evolución escenográfica que, aunque no es el único aspecto, como iremos viendo, sí es el más evidente en relación con el uso del espacio en el teatro. Tomando como ejemplo la evolución de las comparsas de Antonio Martín, podemos partir del atrevimiento que supuso poner en escena un burro equipado como aguador en *Agua clara* (1983), cerrar con una gran reja carcelaria la boca del escenario para *Entre rejas* (1985), aparecer los componentes de la comparsa como títeres manejados por un enorme muñeco en *El titiritero* (1993) o llegar a montar con todo detalle un típico patio gaditano y utilizar figurantes para *Patiovecino* (1998). Desde 1999, el reglamento del COAC hace mención de las posibilidades de uso del espacio escénico y de otros recursos del Falla, aclarando que los forillos corren por cuenta de las agrupaciones y la iluminación por cuenta de la organización. Pero esa evolución en ocasiones ha llegado a desbordar el propio escenario haciendo que parte del espectáculo se desarrolle también en el patio de butacas, como ocurrió con el coro *Comediantes* (2006) que, con la colaboración del grupo Animarte, hizo desfilar por los pasillos durante su presentación figurantes con zancos y malabares que provocaban una lluvia de serpentinas y papelillos; algo parecido ocurrió al final del popurrí de la comparsa *El reino de don Carnal* en 2015 con la colaboración añadida del público.

Que el escenario sea el de un teatro facilita en general el manejo y aprovechamiento de los códigos visuales, por ejemplo en la creación de atmósferas determinadas a través de la iluminación, o en el juego con los planos de posición y el movimiento escénico, etc. La teatralización paulatina del carnaval oficial junto a la preeminencia general de la imagen en los medios de comunicación actuales son hechos que están en la raíz de la evolución del carnaval de las coplas hacia lo visual. Si esta evolución lógica es muy positiva cuando enriquece con nuevos signos y sentidos las propias coplas, podría, sin embargo, hacer cambiar completamente el género en el caso de que gran parte de la significación soportada ahora por el código verbal se trasladara a otros códigos de tipo visual; este es el temor que guía a muchos carnavaleros en su defensa de las coplas como elemento central de todo el espectáculo carnavalesco del concurso.

En el carnaval callejero el suceso comunicativo tiene lugar en un contexto espacial y temporal controlable por el grupo; es la agrupación quien decide en todo

momento dónde y cuándo interpretar sus coplas y lo hace teniendo en cuenta sus intereses y las circunstancias de un momento y lugar determinados; no hay programa previo. Mientras que la agrupación tiene la capacidad de elegir su escenario, el público puede localizarla e incluso seguirla al lugar elegido o bien puede encontrarse con ella de manera casual y pararse a escucharla. Las tecnologías de la comunicación y las redes sociales permiten conocer la ubicación de las agrupaciones de varias formas, entre otras por el anuncio que el propio grupo puede hacer de su siguiente pase a través de ellas.

Pero hay una condición perteneciente al ámbito de la competencia cultural que está incluida en el acuerdo del carnaval ilegal y que el público no siempre respeta, generalmente por desconocimiento: la agrupación está formada por una serie de personas que celebran la fiesta de su ciudad ejercitando una afición, por tanto el ritmo y secuencia de sus actuaciones es generalmente pausado; no solo salen a la calle a cantar, también quieren tener ratos de conversación con sus amistades o con personas desconocidas, comer, beber, etc. e incluso escuchar otras agrupaciones. No tienen que respetar un horario. Es frecuente y normal que, tras una actuación, algunos componentes se separen del resto del grupo por motivos particulares y por un tiempo indefinido, de manera que solo se plantearán el nuevo pase a su regreso con la agrupación completa. Durante estos momentos de descanso, lo habitual es que muchas personas importunen con preguntas a los componentes sobre “cuándo van a cantar”; lo no apropiado, sin embargo, es que lo hagan con un cierto grado de exigencia, como a veces ocurre.

Durante los dos fines de semana y el lunes de Carnaval, que es festivo en Cádiz, encontramos agrupaciones ilegales a partir del mediodía en torno a los carruseles de coros y hasta altas horas de la madrugada; el resto de los días de la semana de Carnaval, que son laborables, solo las encontramos por la noche. La hora influye indudablemente en las características del pase, aunque no porque haya diferencias en el repertorio; durante las horas de luz, la agrupación está más descansada y el público es más diverso en todos sus aspectos, sobre todo en edades, puesto que se incluye el público familiar –con la presencia de niños–, que desaparece durante la noche. Teniendo en cuenta las características de las agrupaciones ilegales y de sus repertorios, resulta chocante encontrar niños entre los participantes.

Hay otro cuplé que no llegamos a cantar, que decía unas barbaridades pornográficas enormes y que acababa diciendo: “Y ella me da con el deíto en el

yamentiendes". Después de haber dicho disparates, eso para disimular. Hay letras que no se pueden cantar a las 12 de la mañana porque hay niños, y las cantas, pero te entran las dudas, y luego das la vuelta a la esquina y escuchas bastinazos. (Los Guatifó, *Solo callejeras*, 12-10-2009).

No solo hay niños formando parte del público; muchas de las agrupaciones incluyen a niños de sus familias en sus pases diurnos, generalmente ataviados también con el disfraz correspondiente al tipo que llevan los mayores. Es verdad que esto es menos frecuente entre las ilegales –aunque en las charangas o agrupaciones familiares es lo propio– que entre las agrupaciones oficiales –estas últimas incluso los suben para cantar en los tablaos donde actúan durante la Semana de Carnaval–, pero también los llevan. Se trata de una de las fórmulas más directas de transmisión de padres a hijos de la afición y de la tradición y así está instituida socialmente, pero no deja de extrañar al visitante ajeno a la cultura carnavalesca cuando se da cuenta de los bastinazos que están cantando los niños en determinados momentos, tanto con las agrupaciones callejeras como con las oficiales.

Por la noche las actuaciones suelen ser más desinhibidas; el nivel de ingesta de alcohol y de otras sustancias por parte de todos los participantes, agrupación y público, suele favorecer el tipo de comunicación que desean establecer las callejeras porque aumenta el acercamiento, la alegría y hace desaparecer el miedo al ridículo. La noche es el auténtico espacio horario de los "momentazos" carnavalescos, cuando todo es posible.

En cuanto al espacio, ya hemos hablado de las dinámicas que siguen las agrupaciones de calle en busca del lugar que consideran mejor para su actuación e incluso hemos nombrado aquellas localizaciones concretas que consideran preferentes. Hay grupos que prefieren desplazarse de un lugar a otro dependiendo de las condiciones de cada momento, sobre todo en relación con el exceso o la falta de público o por otros motivos como el ruido o el tráfico; pero algunas agrupaciones prefieren mantenerse en una ubicación determinada y rara vez la abandonan, de manera que, aunque se la cedan temporalmente a otro grupo durante un descanso propio, se reincorporan a ella en cuanto les es posible.

A pesar de que la situación no es comparable a la del teatro, el ingenio de los carnavalescos hace posible que también encontremos montajes y elementos de escenografía en la calle. Las agrupaciones de Nacho Sacaluga, por ejemplo, se

caracterizaban por sus montajes llenos de complejidad, como en 2001, cuando llevaban a un componente representando a un emperador romano en un trono elevado en *CPQR César, picha, qué ruinazo*, o en 2002, en *Fuera de servicio*, con la chirigota cantando dentro de una estructura de barras que figuraba un autobús, montaje posiblemente inspirado en el del coro mixto ilegal *El autobús de Puntales* (1980), que en su momento utilizó la carrocería auténtica de un autobús. A veces la escenografía es sencilla pero causa un gran efecto, como las que suelen llevar las chirigotas del Pedri, por ejemplo en *Los que no paran en la cama* (*Los sonámbulos*), de 2009, que en realidad estaba formada por dos telones que conseguían hacer figurar una gran cama en la que cabía la agrupación. Estas agrupaciones inclinadas a complementar sus repertorios con elementos visuales de una cierta complejidad tienen más difícil desplazarse de un lugar a otro, lógicamente, pero consideran lo escenográfico como un rasgo de estilo importante.

A veces el propio tipo presenta complicaciones especiales para el desplazamiento, como ocurría en 2015 con *Las Diógenes*, cuyo disfraz recordaba en



Foto 22. *Fuera de servicio* (2002).
Foto cedida por Domingo Acedo



Foto 23. *Los que no paran en la cama* (2009).
Foto cedida por Domingo Acedo



Foto 24. *Las Diógenes* (2015).
Foto tomada de la página web *Canela y naranja*.

clave bufa los llamativos trajes del Carnaval canario, pero estaba confeccionado con elementos encontrados en la basura. El tipo para los cuatro componentes de la agrupación había sido confeccionado por Arsenio Rodríguez, un artista gaditano dedicado a la creación de esculturas y objetos decorativos a partir del reciclaje de desechos urbanos. En casos como este, los aspectos visuales captan la atención del público de manera preferente sobre el repertorio de coplas.

A pesar de las dificultades técnicas que puede suponer un montaje escénico en la calle, los carnavaleros se las ingenian para darle un carácter utilitario siempre que sea posible, de manera que, por ejemplo, los cofres, columnas, armarios, etc. que muchas veces acarrean sirven al mismo tiempo como almacenes de avituallamiento para todo el grupo, lo que les permite pasar muchas horas en la calle, como acostumbra a hacer. Pero la utilidad también puede ser otra, como ocurre con los percheros expositores que llevan algunas agrupaciones cuyo tipo no es adecuado para las bajas temperaturas de febrero y necesitan llevar ropa de abrigo para cuando terminan las actuaciones; así hicieron *Las Montblanc* (2012), por ejemplo, a quienes el perchero les sirvió al mismo tiempo de soporte para el anuncio de su espectáculo, a la manera de un neón, y que han usado también otros años con similares funciones. Ese fue el motivo que dio nombre a la famosa Chirigota del Perchero –en este caso se trata de un perchero de pie–; llevaban unas batas que cubrían sus mallas y tutús cuando comenzaron su andadura como *Media ración de bailarina rusa*, en 2004, pero se las quitaban para cantar y necesitaban un lugar donde dejarlas a salvo de la suciedad del suelo. La casuística de elementos escenográficos que cubren necesidades prácticas es muy abundante.

Las agrupaciones de pocos componentes, sin embargo, necesitan moverse con comodidad para poder buscar lugares apartados del bullicio si quieren hacerse oír y por eso no pueden depender, por lo común, de complicados artefactos. Un soporte con ruedas o un carro de la compra doméstico casi siempre resulta suficiente para trasladar sus provisiones y efectos personales. Estas agrupaciones requieren una cierta intimidad para desarrollar sus repertorios adecuadamente y, de hecho, cantar en voz baja suele ser uno de sus rasgos de estilo, además de que alguna incluso lo utiliza como procedimiento para mantener el silencio.

Si yo estoy cantando a un volumen que a ti te permite hablar bajito con el de al lado, eso se multiplica y ya hay distracciones. Nosotros, como cantamos muy flojito, obligamos al público a que esté callado, porque si no el de al lado

te pega un codazo. (Javier de la Fuente, de la Chirigota del Perchero, en entrevista privada, julio 2007).

Las diversas situaciones físicas del carnaval engendran diferentes tipos de escucha; pero esas diferencias no solo tiene que ver con el escenario, también están relacionadas con otros aspectos de tipo técnico e incluso psicológico. La escucha concentrada y en silencio se exige tanto en el teatro como ante una agrupación a pie de calle, ya sea oficial o ilegal, a pesar de tratarse de distintos marcos físicos. En cambio el silencio se rompe de manera general, y con él la concentración, en las actuaciones de las agrupaciones oficiales en los tablaos y en los carruseles de coros; en los tablaos, la existencia de megafonía provoca que, cuando una parte del público habla a quien tiene al lado, lo haga en un tono normal o incluso gritando para salvar el volumen del sonido que proviene del escenario, de manera que se distrae a quienes rodean a aquellos que conversan; los carruseles de coros se hacen sin megafonía, pero tienen en común con los tablaos que engendran situaciones festivas poco dadas al silencio y a la concentración, en las que se come, se bebe y se conversa, incluso es frecuente que el público forme corrillos junto a un tablao o una carroza en torno a las bolsas que contienen sus provisiones. En estas circunstancias, no se escuchan las coplas de manera adecuada, simplemente sirven como sonido ambiente de la fiesta. Las agrupaciones oficiales que cantan a pie de calle cada día son más y, cuando lo hacen, suele repetir porque, según confiesan algunas, se dan cuenta del valor que tiene ser escuchadas desde la cercanía por un público atento e interesado en lo que van a decir.

Uno de los problemas no resueltos en el Carnaval de Cádiz es justamente la disfunción que se produce en el carnaval de las coplas por el hecho de tener como marco una fiesta local urbana; la fiesta siempre es productora de ruido y bullicio, de lo que precisamente huyen las agrupaciones. Los gaditanos no están interesados solo en las coplas cuando viven el Carnaval; la fiesta les ofrece toda una programación –cabalgatas, conciertos de cantantes y grupos populares, etc.– de la que las coplas están ausentes o se incluyen de manera marginal. Pero además, como en cualquier celebración festiva en la vía pública, comen, beben, cantan, bailan, conversan e incluso gritan y no siempre es fácil que lo hagan lejos de las actuaciones, sobre todo si no están interesados en ellas y se creen con el mismo derecho que las agrupaciones para ocupar las calles de su ciudad, como he oído frecuentemente a través de expresiones diversas. A ello se suma el hecho de que la ciudad recibe un

altísimo número de visitantes, muchos de los cuales desconocen completamente los códigos de escucha de las coplas; solo saben que van a un carnaval y, sobre todo los más jóvenes, esperan encontrar en él disfraces y un cierto desenfreno en los comportamientos, pero no saben de la existencia –o al menos del encaje dentro de la fiesta– de otro carnaval musical y literario que requiere un tipo de actitud diferente para disfrutarlo y permitir que otros lo disfruten.

He conocido a muchas personas en Cádiz de distintas procedencias que quedaban sorprendidas por el carnaval de las coplas, algunas incluso me confesaban que no era la primera vez que estaban en la ciudad durante el Carnaval y que se habían ido sin conocer esa manifestación artística; otras incluso expresaban su rechazo por las formas de escucha diciéndome, sin prestar atención a lo que oían, que no habían ido a Cádiz durante la fiesta para estar calladas, aunque poco tiempo después ya habían asimilado la norma y disfrutaban de las coplas. Son precisamente los forasteros los que cargan con la culpa de esa disfunción por ser los que mayoritariamente desconocen los códigos de comportamiento en relación con el carnaval de las coplas, y no es fácil que los entiendan –en realidad suponen una paradoja con respecto a la actitud festiva– hasta que no están inmersos en una situación de comunicación concreta ante una agrupación. A ello se añade que la fiesta también es un momento de ganar dinero para los gaditanos y la llamada a los posibles visitantes que se hace a través de la publicidad, de ofertas comerciales o desde las propias instituciones tiene, lógicamente, un carácter indiscriminado, pero no proporciona ningún tipo de información sobre la distancia que existe entre la fiesta común y el carnaval de las coplas. Las letras denuncian en muchas ocasiones el comportamiento inadecuado de la gente, pero el problema no tiene una fácil solución porque hay intereses encontrados; veamos una de esas letras en las que, como ya hemos tenido ocasión de apreciar en otras, el carnaval se compara con una religión, en este caso para explicar su significado para los gaditanos y exigir una actitud de respeto.

Igual que en una mezquita al llegar / te descalzas si quieres entrar, / todas las calles de Cádiz / también son el templo de una religión / que da a la vida sentido, / por eso te digo si vienes de fuera, / o si eres de aquí pero aún no te enteras, / qué es el Carnaval: / no es una fiesta más / ni una feria de tantas, / es un modo de estar de la gente de Cádiz, / que hace de su cantar / su semana más santa, / su semana de gloria, / de olvido y pasión / Y como tal religión / tiene oración, / culto y profetas, / canto, castigo y perdón, / resurrección, / mú-

sica y letra, / y como tal religión, / mi religión, / tú la respetas. / Así que si andas pensando en venirte pacá, / ven confesao, / con un disfraz y en la cara / dos coloretos pintaos; / el uniforme es sagrao / en noches de Carnaval. / Y cuando por las esquinas / aparezca un pasacalle, / grita para que se calle / hasta el dios de los plumeros, / bebe el vino a trago corto / y salte de la casapuerta / pa que el vino se convierta / en sangre del chirigotero. / Y a los hombres que te canten / bríndales tu reverencia, / que el que te canta te reza / a golpes de bombo y garganta; / que estás pisando tierra santa / desde La Viña hasta Cruz Verde y Callejones. / Y al que te venda condones, con martillos y antifaces¹⁰ / no lo via dejar que pase de Cortadura a Puntales. / Esto es una religión / pal que no tiene más dios / que la voz de su pueblo tal como le sale; / si no te gusta, lo siento, / pero no consiento hacé un botellón / de mis Carnavales. Los millonarios (CP: P), 2015.

6.3. LOS PARTICIPANTES

Utilizamos ahora el término «participantes» porque en este caso hablamos de la participación de todos los presentes en el momento del intercambio –al menos como aspiración– de los mismos referentes, códigos, significados y sentidos del suceso comunicativo, como suscriptores de un mismo acuerdo, de manera que, si esto es así, se enriquece la interacción y se facilita la mutua retroalimentación. Pero los participantes en el carnaval de las coplas, según su función, están divididos en dos grupos: la agrupación, que es la instancia creadora, productora y emisora del mensaje, y el público, que es la instancia destinataria y receptora. La función que determina cada instancia, sin embargo, puede intercambiarse de un momento a otro en relación con la identidad concreta de los participantes; es decir, quien ahora canta puede formar parte del público de la siguiente agrupación y al revés, sobre todo en la calle; también ocurre en el concurso, aunque de manera diferida.

A diferencia de cualquier factoría industrial tradicional, esta “fábrica nuestra” no solo crea el “producto” (en este caso la copla, el disfraz), sino que

10 En 2015 fueron muy comentadas las promociones de ciertas agencias de viajes que ofrecían, por un precio muy bajo, desplazamientos a Cádiz en Carnaval incluyendo lotes de bebidas y condones. En cuanto a los martillos, se trata de los típicos juguetes de feria que hacen ruido, contra los que ya lucharon los carnavaleros hace décadas, lucha que parecían haber ganado ya. Se nombran además los antifaces como algo ajeno a esta fiesta, donde quien se disfraza suele llevar la cara descubierta, aunque maquillada o al menos con los coloretos o parches tradicionales.

también lo consume. Es decir, para mí, una de las cosas más interesantes que ofrece este Carnaval es el círculo cerrado que se crea en la ciudad en torno al que escribe, al que canta y al que escucha, porque seguro que al cabo de un rato, o al día siguiente, los papeles se han cambiado; el que antes cantaba, ahora escucha (y critica, ojo, que este es otro tema para analizar) y el que antes escuchaba ahora es jurado de no sé qué concurso; el que escribía un coro ahora resulta que se erige en máximo entendido chirigotero... En fin, el orden dentro del caos, como decía aquel. Así es como me gusta a mí definir el Carnaval de Cádiz. (Francisco Javier Sevilla Pecci, en correo electrónico privado, marzo 2013).

No es fácil caracterizar de manera concreta a los participantes en el proceso de transmisión de las coplas dada su diversidad. En cuanto a las agrupaciones, ya nos hemos referido a ciertos aspectos, como su actual carácter interclasista, aunque con algunas diferencias socioeconómicas y culturales entre el carnaval oficial y el callejero, y también a sus motivaciones más pertinentes o a la distinta situación que afrontan según el sexo, incluso hemos venido distinguiendo entre agrupaciones de Cádiz y de otras procedencias. Es necesario aclarar, sin embargo, algunos detalles sobre este último rasgo, el origen geográfico de sus componentes.

En el Carnaval de épocas pasadas, como fiesta local, la mayoría de las agrupaciones eran de Cádiz; no faltaban, sin embargo, agrupaciones de otras procedencias, como aquellos coros de Puerto Real que tanto contribuyeron al mantenimiento del tango durante las Fiestas Típicas. Pero nunca fueron admitidas en igualdad las agrupaciones de fuera de Cádiz –durante años, 1981 fue el último, tuvieron su propia sección dentro del COAC, separadas de las de la capital– ni tampoco los componentes no gaditanos. Posiblemente por el enorme éxito y significación que tuvo Paco Alba en el carnaval de las coplas habiendo nacido en Conil, surgió una cierta tolerancia con las localidades del resto de la provincia, tolerancia que no se aplicó del mismo modo a otras procedencias, como ocurrió en el caso, por ejemplo, de Enrique Villegas Vélez, autor de Los Beatles de Cádiz, al que, según algunas coplas que se cantaron cuando fue pregonero del Carnaval de 1999, con más de 75 años, todavía había quien no le perdonaba que hubiera nacido en Ayamonte (Huelva).

Podríamos pensar que esta discriminación en cuanto al origen forma ya parte del pasado en nuestro mundo globalizado, o que no tiene que ver con las personas y su procedencia, sino exclusivamente con el dominio de unos componentes culturales y artísticos que dan lugar a un estilo determinado, los maneje quien los maneje,

una forma de componer e interpretar propia de la ciudad que gusta más que otras, como demostraría el hecho de que en 2015, por ejemplo y no como excepción, las veintisiete agrupaciones que consiguieron situarse en la fase de semifinales del COAC fueran todas de Cádiz capital. Sin embargo, la distinción entre lo gaditano y lo no gaditano sigue teniendo fuerza en el mundo del carnaval, como deja patente la siguiente copla de una agrupación inscrita en el concurso de 2013 como procedente de Cádiz capital, que precisamente hacía una crítica de esta situación refiriéndose a las propias localidades de la provincia:

Cinco de Chiclana, tres de El Puerto, / seis de Cadi o Puertatierra / y otros tres de San Fernando. / ¿De dónde coño es esta comparsa? / Lo único ya que le falta / es que no esté en Cádiz ensayando. / De Puerto Real también hay uno / y otro más que es de Barbate / y, pa rematar la rebujina¹¹, / alfajores de Medina / y de Conil traerse tomates. / Así nos va: / para todo un prejuicio, / ante todo criticar, / lo mismo en los carnavales / que en la puta sociedad, / busquemos las deficiencias / pa poder discriminar, / para tomar / en los foros de internet / por tu mano la justicia. / Pues conmigo no te esmeres, / que te doy yo la noticia, / porque esta comparsa es de Cai, / de Cai y de su provincia. / Además lleva la sangre del Alemania¹², / caballero de la escena, / comparsista de bandera y de Chiclana. / Además lleva de El Puerto / canela en rama, / heredera de la estirpe y la bodega / de don Pedro el Gran Majara¹³. / La Isla pondrá / gracia y sal de los esteros, / Barbate dará / su puntito marinero / y Puerto Real, / los cojones y la unidad / de luchar por Astilleros. / Y este tipo¹⁴, la fuerza y las ganas / de acabar con la injusticia / pa demostrar en Carnaval / la validez de la provincia. Los válidos (CP: P), 2013.

También encontramos la crítica en clave humorística a esta discriminación existente en un sector del carnaval oficial, pero vista en este caso desde la perspectiva ilegal, como lo hacía una agrupación femenina que llevaba el tipo de comparsistas:

A las puertas Puertatierra, mare, ponía un portero, / ponía un portero, / a las puertas Puertatierra, mare, ponía un portero / pa que no vengán a cantarte,

11 Mezcla.

12 Uno de los componentes de la comparsa era hijo de Antonio García el Alemania, conocido carnalero director de comparsas de autores como Enrique Villegas Vélez.

13 También formaban parte de la comparsa dos hijos de Antonio Rico Segura, conocido como Pedro el de los Majaras, igualmente director de numerosas comparsas de El Puerto de Santa María muy apreciadas en Cádiz.

14 La comparsa llevaba el tipo de payasos discapacitados, augustos en concreto, que cantaban todo su repertorio en sillas de ruedas.

Cádiz, los extranjeros; / ponía una valla, / que solo concurse gente de dentro de la muralla, / verás cómo haciendo esto quitamos to la morralla. / Pero si hay contratos / que nos den vidilla, / que nos den vidilla, / a mí no me importa / de cantá en Sevilla. Las monstruas del carnaval (CLL: Pop.), 2015.

La globalización sigue avanzando, sin embargo, y al universo del carnaval no le queda más remedio que irse abriendo a ella, aunque sea muy lentamente. En el carnaval callejero la discriminación en relación con el origen no resulta tan evidente como en el oficial y las agrupaciones de fuera de la ciudad suelen ser admitidas en igualdad de condiciones. En esta variante, aunque contados todavía, incluso se están dando casos de integración extrema, como el ya clásico de Hassan Assad, marroquí muy conocido porque regenta un popular bar donde se ofrece música en directo, la sala Cambalache, quien en los más de veinticinco años que lleva en Cádiz ha sido intérprete de una ya larga lista de romanceros; o, más reciente y extremo, el caso de Youguo Yin, un estudiante chino de Ciencias del Trabajo que debutó en 2013 con la chirigota callejera *Los bien queda* y que continuaba en 2015 con este mismo grupo –al que todo el mundo conoce ya como la Chirigota del Chino– bajo el nombre *Pasando revista*. Mucho más cercanos son otros numerosos casos de personas de distintos lugares de España que, por lazos de amistad con gaditanos que salen en el carnaval, ensayan en la distancia y cada febrero “bajan a Cádiz” para integrarse en distintas agrupaciones ilegales. Además están aquellos otros a los que se les solicita desde las propias agrupaciones por considerar que sus aportaciones pueden resultar valiosas; así fue la incorporación a la Chirigota de la Factoría de Enrique García *Nikon*, un guitarrista madrileño de flamenco cuya colaboración fue requerida en 2013 para realzar el tipo de *Los Panchos en concierto* y que, aunque sigue viviendo en Madrid, ha continuado en la formación en años siguientes. Entre estos casos podríamos considerar también, pero dentro del carnaval oficial, a Miguel Ángel Sánchez, el *Tron*, tenor de la compañía lírica del teatro de La Maestranza de Sevilla y ejecutante de diversos instrumentos, que desde hace años participa en coros y, últimamente, también en comparsas de Cádiz. Pero además de estas y otras muchas incorporaciones a las agrupaciones de personas no pertenecientes a la sociedad gaditana, hay que contar con el hecho de que un buen número de componentes de agrupaciones oficiales y sobre todo callejeras, aunque gaditanos, viven y trabajan fuera de Cádiz, en lugares muy lejanos en algunos casos, y que por tanto, aunque regresen al seno de su grupo social de origen, vienen ya con un bagaje cultural distinto y diverso.

Independientemente de su origen, todos los participantes que forman las agrupaciones del carnaval de las coplas en cualquiera de sus variantes tienen en común su gran afición, pero es una afición vivida con auténtica pasión. Esa actitud general resulta pertinente en el proceso de transmisión porque colabora en la construcción del sentido, además de transmitirse –contagiarse, si se quiere– también a los propios receptores como un elemento más que facilita la consecución de la finalidad común.

En otras épocas, todos los participantes, agrupación y público, pertenecían al mismo universo social y cultural que constituye la ciudad de Cádiz; en la actualidad, sin embargo, el público es diverso tanto en el teatro como en la calle y, aparte del sector formado lógicamente por los propios gaditanos, proviene de distintos lugares de la geografía española y hasta de otros países y continentes¹⁵.

La gran afluencia de personas a la ciudad durante la fiesta procedentes de otros lugares está provocando cambios en el carnaval callejero; ya no es fácil conseguir esa intimidad muchas veces necesaria para el éxito de la comunicación, sobre todo en los fines de semana, por lo que las agrupaciones más seguidas tienden a seleccionar a determinadas horas lugares menos recónditos, más abiertos para sus actuaciones, de manera que una parte del público pierde ese contacto cercano con la agrupación tan característico de esta variante del carnaval. Los días de diario todavía es posible asistir a pases no tan multitudinarios, aunque cada vez son también más escasos.

En el carnaval oficial el aumento de la cantidad y la diversidad del público en teoría no deberían suponer un problema, puesto que las actuaciones se desarrollan en un teatro con un aforo determinado (1214 localidades) y previo pago de entrada. Sin embargo, es en esta variante del carnaval donde más se está considerando la evolución como un problema que afecta a la identidad del público. Antes de la era digital, las entradas para las funciones de las distintas fases del concurso se adquirían de manera presencial en taquilla por riguroso turno; entonces una parte del problema era, sobre todo, económico, puesto que la fórmula de venta se complicaba por la extendida actividad de la reventa y los precios abusivos que esta imponía. Los precios populares de la taquilla se multiplicaban de forma exponencial; el

15 Yo misma he acompañado en el Carnaval de Cádiz a franceses, daneses, argentinos, norteamericanos e incluso indios.

escritor Fernando Quiñones aseguraba en sus comentarios para la televisión durante la final del COAC de 1985 que se habían pagado en la reventa 20.000 pesetas por una butaca y 100.000 por un palco para aquella función. Numerosas coplas condenaban estos abusos, unidos al reparto discrecional que se hacía de las localidades que se reservaba la organización del concurso, de manera que el público resultaba seleccionado mayoritariamente, sobre todo en las funciones con especial interés, entre los que tenían una cierta relación con la organización y aquellos que podían costearse una entrada en la reventa.

Vengo notando hace algunos años / cosas que pasan por aquí atrás [señalan las bambalinas y el fondo del escenario] / desde que se entra por la puerta / hasta que se sale pa cantar. / No se ve a nadie por los pasillos, / esa alegría se perdió ya, / qué soso están los camerinos; / nos niegan el vasito vino / pa la garganta poder refrescar. / Los autores con credenciales / que se acomoden por donde puedan, / mientras que ellos ocupan las filas punteras. / Los premios se suelen dar / antes que termine la final. / Se reparten las localidades / entre entidades de la ciudad / y el que no pertenezca a una peña / no tiene derecho de ver carnaval. Un montón de guanaminos (CH: P), 1987.

Aunque la Fundación existente en la época de esta copla dejó paso al Patronato en lo que a la organización del concurso se refiere, por supuesto sigue habiendo un cupo de entradas importante que se reparte según la política organizativa y municipal. El Patronato, sin embargo, luchó contra la reventa arbitrando fórmulas que la impidieran hasta llegar a la actual con entradas personalizadas con DNI. Pero el problema pasó entonces a residir en la forma de poner a la venta las entradas; los tiempos exigían que existiera la opción de venta por internet, entre otras razones porque muchas personas no residentes en la ciudad, gaditanas y no gaditanas, quieren asistir cada año al teatro Falla, pero además porque gran parte de las agrupaciones que concursan no son de Cádiz y quieren acompañarse de sus propios amigos y familiares. Los primeros años, la venta abierta por internet tuvo un éxito tan grande que muchos carnavaleros se mostraban disconformes con los cambios que observaban en el público del teatro porque, como si los naturales de Cádiz no hubieran utilizado también la taquilla virtual, consideraban que todos los espectadores eran de fuera y, como no entendían de carnaval, aplaudían todo lo que veían y escuchaban, sin capacidad de crítica. La siguiente cita refleja bien y explica ese sentir bastante generalizado sobre la procedencia de las agrupaciones y del público al que nos estamos refiriendo:

Antes el feudo era gaditano, luego exportamos esto al mundo, que muchos años atrás ya estaban Paco Alba, Antonio Martín, Enrique Villegas, el fenómeno fan, babababá, y creo que se nos fue de las manos. Es decir, ambicionábamos muchas cosas, pero nos convertimos en avariciosos, porque esto significa fama, la fama significa poder, el poder significa dinero, el dinero significa trabajo, el trabajo significa prestigio; bueno, no sé en qué orden, pero va por ahí. Y tú dejabas de ser un simple fontanero para ser el tío que canta en la agrupación de fulano de tal y que además gana un sobresueldo; oye, cuidaín, con sus miles de fans y tal. Los medios de comunicación ayudaron mucho a esto, ya no solo la radio, también la prensa, y no te quiero ni contar la te-le-vi-sión. Entonces le decimos al mundo qué bonito es el concurso, y la gente dice, “¡joé qué bien lo hacen, nos gustaría participar!”. Y les abrimos las puertas a nuestra manera. La gente entra poco a poco, va aprendiendo muy rápido, cada vez son más los que vienen y los que vienen tienen gente que a su vez son de fuera y quieren ir a verlos, con lo cual esto ya es un flujo constante de gente de dentro, pero de muuucha gente de fuera. Ya no es gaditano, o al menos ya no es tan gaditano como era antes. El compás del bombo de La Viña ya no suena tanto como sonaba antes, ahora suena de otra manera. ¿Qué pasa? Que nos hemos dado cuenta de que eso ya no es nuestro, al menos como lo parimos; el niño ha cambiado, el niño ya se ha hecho mayor, el niño se va de casa y dice: “Que ya no me quiero quedar en casa de papá, que me voy a ir a vivir a Extremadura y cuando llegue a Extremadura voy a formar una peñita allí con cuatro amiguitos y me los traigo para acá para cantar”. La verdad es que cuando yo veo el patio de butacas lleno de gente que no tiene ni la más remota idea de lo que está viendo, me da pena; y eso no significa que hace treinta años la gente que iba al Falla entendiera, tampoco, pero ocurre más ahora, porque antes era gente de Cádiz y ahora no lo son. Somos hipócritas hasta para eso, que somos muy chovinistas hasta para eso. A nosotros nos gustaría poder criticar eso de gente de Cádiz, pero tenemos que criticarlo de gente de fuera. ¿Vas pillando la idea? (Antonio Martínez Ares, en entrevista privada, marzo 2011).

Cuando Martínez Ares se refiere al patio de butacas no es casual; está basándose en la idea generalizada, que no es nueva, de que el público de Cádiz, el más entendido en carnaval, se sitúa en el gallinero, mientras que los forasteros ocupan el resto del teatro. En la final de 1999, un cuarteto simula estar haciendo un crucigrama con curiosas definiciones:

EL LILI: *Otra. Lugar de nacimiento de los que están sentados en el patio butacas, ahí delante.*

JOSÉ: *Alicante.*

EL LILI: *Lugar de nacimiento de los que están en el palco segundo... por allí.*

PACO: *¡Valladolid!*

EL LILI: *Lugar de nacimiento de los que están en el palco de autoridades de gorra.*

JOSÉ: *Andorra.*

EL LILI: *Lugar de nacimiento de los que están allí arriba en el gallinero.*

PACO: *De mi Cádiz, picha...*

LOS TRES *¡Lo que más quiero!*

Peña CRC Los Pejigueras (CU: Par.), 1999.

La solución actual encaminada a poner freno a la –permítaseme el término– “desgaditanización” del público del teatro y que fuera compatible con los nuevos usos sociales es el doble cupo en la venta de entradas, la mitad por taquilla y la mitad por internet, con la salvedad de que, si en un número de días determinado no se agotan las localidades de taquilla para una función concreta, las sobrantes pasan a la venta virtual. Hay que decir que, sobre todo para las tres sesiones de semifinales, las colas ante la taquilla se forman ya días antes de la venta; en 2014 y 2015, se trasladó la venta a las taquillas del estadio Ramón de Carranza porque la forma de campamento que adoptaba la cola superaba las dimensiones de la plaza Fraga, donde se ubica el teatro Falla. Para las tres sesiones de semifinales de 2015, las entradas en taquilla, cuyos precios iban de 30 a 55 euros, se agotaron en menos de cinco horas y el cupo correspondiente a internet, en ocho minutos¹⁶.

Un dato importante para entender el interés que despierta el COAC es que seguramente se trata de uno de los pocos espectáculos para el que se compran las localidades de una función sin saber quién va a actuar exactamente en ella. Excepto en la fase preliminar, cuyo programa se hace público con anterioridad, las agrupaciones que figuran en el resto de las fases se conocen el día anterior a la primera sesión de cada una de ellas, pero las entradas se ponen a la venta varios días antes; por ejemplo, la venta para las semifinales de 2015 a la que acabamos de referirnos se realizó el 3 de febrero para las funciones de los días 9, 10 y 11 de ese mismo mes, pero no se supo quiénes se habían clasificado hasta la madrugada del día 8. Lo mismo ocurre con la final del concurso, aunque en este caso el procedimiento para la venta de entradas es diferente: se hace desde hace años

¹⁶ Carnavaleando, web, 1-10-2014.

mediante un sorteo en el que hay que inscribirse previamente; en 2015, el plazo de inscripción se había cerrado el 25 de enero para la final que tuvo lugar el 13 de febrero, cuando aún faltaban cinco sesiones para que terminara la fase clasificatoria y, por tanto, cuando había unas cuarenta agrupaciones que todavía no se habían podido ver por primera vez. Ese año hubo cerca de treinta y dos mil inscripciones¹⁷ para poco más de ochocientas localidades, que son las que se adjudican una vez restada la parte del aforo de la que dispone la organización de manera discrecional para esa sesión.

Aunque una parte del público acuda al teatro como espectador objetivo, con la única idea de ver y disfrutar un espectáculo, hay otra parte importante que tiene la actitud de asistir a una competición como partidario de uno de los contrincantes, como suele ocurrir en el ambiente deportivo, por ejemplo; al fin y al cabo se trata de un concurso, con ganadores y perdedores entre los participantes. Esa actitud del público más o menos favorable a una agrupación determinada influye en su actuación, pero puede también influir en la valoración que de ella hace el jurado, de ahí que en los debates sobre la venta de entradas se perciba un deseo de seleccionar al público del teatro según el esquema que cada uno considera más propicio.

En la fase de preliminares del concurso, puesto que se dispone de información previa, el público se selecciona según las agrupaciones cabeza de serie que actúen en una función concreta, pero también según la procedencia del resto de los grupos de la sesión; los de fuera de Cádiz muchas veces fletan autobuses desde su localidad, de manera que se acompañan de un buen número de partidarios, cantidad, eso sí, nunca comparable a la que arrastra cualquiera de las agrupaciones más conocidas.

Los medios de comunicación han propiciado la extensión del carnaval oficial, pero el hecho de que se trate de un concurso está en el origen de que, con la ayuda de esos medios, se haya convertido en un auténtico fenómeno de masas, puesto que al interés por las coplas se le ha sumado el interés por la competición. Así, como ocurre en las competiciones deportivas y de otro tipo, aparece también con demasiada frecuencia el fanatismo en el público –siempre en relación con las comparsas– provocando a veces situaciones desagradables. En 2013, por ejemplo, el cuarteto de San Fernando (Cádiz) *Un supercuarteto por to el careto y como te*

17 Exactamente 31.733, según el blog *Falla de Carnaval*.

agaches..., si bien no estaba demostrando tener calidad, vio reventada su actuación por la actitud del público, sobre todo de un sector ubicado en el gallinero, que mostraba con gritos su desaprobación hasta el punto de hacer abandonar el escenario al cuarteto sin haber interpretado el tema libre; si el cuarteto hubiera participado en otra sesión, aunque seguramente sin tener mejor valoración, habría podido terminar su pase, porque el principal motivo del comportamiento irrespetuoso de esa parte del público, y no era la primera vez que esto ocurría, estaba en la impaciencia por ver la actuación siguiente, la de la comparsa de Juan Carlos Aragón *Catastrophic Magic Band*. Diez días después tocó el turno de *Los herederos del levante* que, como ya dijimos, fue considerada la peor agrupación de aquella edición del concurso consiguiendo el "Premio Holoturia a lo peor de lo peor"; su actuación no solo no fue protestada, sino que arrancó aplausos, pero eran de un público diferente y, además, las condiciones de esta agrupación fueron otras: era una comparsa de Cádiz y, aunque su pase fue también precisamente antes del de la agrupación cabeza de serie para aquella sesión, se trataba en este caso de una chirigota, la del Love, *Los optimistas (una chirigota callejera)*.

El fanatismo del público de las comparsas no es reciente, ya se había hecho notar en contra del propio Paco Alba, creador de la modalidad, cuando el público fanático de su sucesor Antonio Martín llegó a hacer llorar al Brujo provocando su abandono de la comparsa, aunque no del carnaval, en 1973. Cuando en 2010 se cumplían cincuenta años del nacimiento de la comparsa, desde *Los pajeros* (1960), de Paco Alba, muchas agrupaciones aludieron en su repertorio a este hecho; pero el público, demostrando que hay pugnas que no se olvidan, estaba interesado sobre todo en escuchar lo que tenía que decir Antonio Martín, el discípulo del Brujo que le había ganado en el concurso de 1973 forzando con ello su retirada. El primer pasodoble que cantó la comparsa de Martín en la final del COAC de 2010 fue este, ante el que el público respondió con gran entusiasmo, a pesar de que se trataba de la última comparsa de la noche antes del esperado fallo del jurado, de que eran más de las 4 de la madrugada y de que ya antes habían actuado diez agrupaciones:

Buenas noches, mi maestro: / aquí estamos con lo nuestro / después de cincuenta años, / a librar otra batalla / peleando aquí en el Falla, / el teatro centenario, / con veneno en las entrañas / y los recuerdos del alma / de aquel burrito Lucero, / que escuchaba de mañana / por las calles gaditanas / el pregón de Los pajeros. / Pero los tiempos / han ido cambiando / y hoy dicen Cádiz igual que Sevilla, / aunque yo sigo contigo pensando / qué sabrá nadie de nuestras

cosillas. / Qué sabrán de aquella noche / que en tu copla se deshizo / cuando nos fuimos llorando / por un capricho, / por un capricho. / Pero esta noche, maestro, / no vengo a parar el tiempo, / qué me importa lo que digan; / vámonos los dos por Cai / al compás de tu comparsa / que como nadie la cantan / en tu honor estos chavales. / Y en la puerta la Caleta, / tu rincón más gaditano, / aquí quiero devolverte / lo que un día te robaron. / Este premio y este aplauso, / y el aplauso de los nuestros / esta noche te lo entrego / mirando al cielo / por ti maestro, / por ti maestro. Los caballeros de la Piera Reonda (CP: P), 2010.

En los últimos años, la agrupación que más fanatismo ha despertado en el público ha sido la comparsa de Juan Carlos Aragón –hemos dejado constancia más arriba del suceso que tuvo lugar durante la actuación del cuarteto en 2013–, aunque a veces ha tenido que medirlo con el de otras agrupaciones de la modalidad. Como en los campeonatos deportivos, todo puede pasar cuando, por efecto del sorteo, se enfrentan en la misma sesión dos grupos entre los que existe una especial rivalidad. La comparsa *La revolución*, de Antonio Martínez Ares, tuvo su pase en la función clasificatoria del 20 de enero de 2002 y dedicó su primer pasodoble al Piru, un antiguo postulante que había fallecido poco antes; en la letra se citaba a los tradicionales componentes de la agrupación de Martínez Ares que habían convivido con el Piru, muchos de los cuales aquel año habían abandonado esta comparsa por desavenencias internas para formar parte precisamente de la de Juan Carlos Aragón, uno de los más importantes rivales de Ares. Dos horas más tarde, en la misma sesión, actuaban *Los ángeles caídos*, la comparsa de Aragón; en su segundo cuplé, decían que se habían enterado de que Martínez Ares preparaba la letra de su pasodoble y le echaban en cara su hipocresía con duras alusiones a su trayectoria como autor. La respuesta del público fue tan violenta y ruidosa que, primero, no permitió que se escuchase ni el estribillo de los cuplés ni las primeras cuartetitas del popurrí y, además, los componentes de *Los ángeles caídos* tuvieron que abandonar el teatro escoltados por la policía. Los medios de comunicación de toda Andalucía se hicieron eco de los altercados. Claro que también hubo autores que supieron sacar partido de esta situación en clave de humor; en la sesión de la primera semifinal –entonces la fase de cuartos no existía y la de semifinales se hacía en dos vueltas– del 27 de enero, una semana después, se interpretó este cuplé en el escenario del Falla:

Hace ya un mes me llama Martínez Ares; / me dice de forma noble: / “Este año voy muy cortito / y necesito un pasodoble”. / Le hice el pasodoble. /

"Toma, ahí va la letra". / Y me dijo: "Ole, pa tus cojones, / cien mil pesetas". / Y a los nueve día o diez / me pegó Juan Carlo un telefonazo: / "Voy cortito de cuplés, / anda, enróllate y échame un cablazo". / Total, que le hago el cuplé. / "Toma, ahí va la letra". / Y lo mismo que Antonio / me hizo otro regalito / y no veas la que he liao / con el pasodoble y el cuplecito. Villancicos pop-pulares (CH: Cup) 2002

Por supuesto que la situación del público de la calle es completamente diferente, incluso aunque se trate de las mismas personas concretas, que primero asisten a una sesión del COAC y luego escuchan a una chirigota callejera en cualquier esquina, porque el carnaval ilegal no tiene condicionamientos económicos ni competitivos. En esta variante, el público tiene también sus propios gustos pero, si conoce a una agrupación y sabe que no le interesa, no se para a escucharla y, si no la conoce, se sabe también completamente libre para marcharse en cualquier momento si la actuación no le satisface. Situarle en torno a una callejera evoca las épocas en las que las personas se reunían para escuchar literatura oral (poemas, cuentos, romances, etc.) sabiendo que iban a conseguir, construida con mayor o menor maestría, una representación determinada de su propio mundo que les iba a hacer reflexionar, además de reír, pasar miedo, llorar, compadecerse, etc. En una situación así, tácitamente dejan de tener sentido los abucheos o las faltas de respeto a esa agrupación que, de manera generosa, está brindando a cualquier persona la oportunidad de pasar un buen rato gracias a la risa común. Ese ítem del acuerdo del carnaval callejero es percibido desde el primer momento por el público, sea cual sea su procedencia y su nivel de conocimiento del género.

*Observa lo que hay aquí,
que este público es muy sabio,
que sabe cuándo aplaudir
y cuándo cerrar los labios.
El público callejero
es más listo que el del Falla;
si no aguanta un romancero,
lo normal es que se vaya.*

El gran Charly (Rom.), 2012.

Todos estos cambios evolutivos a los que nos hemos referido en cuanto a las características del público en ambas variantes del carnaval, sobre todo las relativas al origen, condicionan la percepción y la comprensión de las coplas y, por tanto, son tenidos en cuenta en la fase de creación, incluso, aunque sea inconscientemente,

por parte de aquellos autores –cada día más escasos– que siguen muy centrados en el localismo y que afirman no importarles que los forasteros no les entiendan. Estos hechos, unidos a la extensión del conocimiento del carnaval de las coplas fuera de Cádiz, hacen que las competencias comunicativas carnavalescas de todos los participantes, agrupaciones y público –su conocimiento de las reglas psicológicas, culturales y sociales que se presuponen en la comunicación del carnaval de las coplas–, estén modificándose y ajustándose continuamente.

P. ¿Pensáis en el público?

Javier: Nosotros sacamos lo que nos gusta y, si a la gente le gusta lo que sacamos, pues estupendo.

Alejandro: Cuando cantamos sí que nos fijamos mucho en el público y le damos más ritmo o menos según veamos.

Raúl: Nosotros somos muy poco localistas, el tema de vocalizar¹⁸ es precisamente pensando en el público que no es de Cádiz.

Antonio G.: Lo que pasa es que a lo largo del año pasan cosas en Cádiz que merece la pena tocarlas y, si hace falta, lo explicamos, como la canción de “Con el ayuntamiento de Cádiz, sí¹⁹” y decimos que nos ha llegado una carta en la que nos dicen...

Javier: Como en cualquier otro lugar de España, propaganda. Pero hay que entender que nosotros disfrutamos cuando vemos a la gente disfrutar, por eso hacemos todo lo posible por que se lo pasen bien, porque así disfruto yo.

(Componentes de la Chirigota del Perchero, en entrevista privada, julio 2007).

6.4. CARACTERÍSTICAS DE LA INTERACCIÓN

Tanto en el carnaval oficial como en el callejero, la interacción que tiene lugar en el momento de la transmisión, aunque en ella se da la presencia física simultánea de emisores y receptores en un tiempo y un lugar determinados cara a cara, no resulta tan sencilla como aquellas, cotidianas o no, que parten de estos mismos parámetros. La comunicación resulta compleja porque existe un proceso previo de

18 Ya hemos hecho notar que uno de los rasgos de estilo de esta agrupación es su pronunciación castellana cuando cantan.

19 Canción basada en un eslogan de propaganda municipal.

creación y producción del mensaje en el que el emisor ha previsto el rendimiento y la finalidad de un determinado tipo de transmisión, separada en el tiempo del proceso precedente, para hacer llegar el producto preparado –verbal, pero con un envoltorio multicódico y multicanal– a un receptor anónimo, grupal y diverso. Son estos parámetros añadidos los que convierten dicha transmisión en un espectáculo y, por tanto, la interacción que se da en ese momento tendrá rasgos comunes con la de este tipo de fenómenos comunicativos.

En primer lugar, la relación que se establece entre los participantes en el suceso comunicativo es asimétrica; es decir, no todos tienen los mismos derechos y deberes, sino que se produce un reparto de roles comunicativos no intercambiables entre los sujetos discursivos que venimos llamando agrupación y público. Se trata de solo dos entidades participantes en la interacción, pero, excepto en el caso de los romanceros, siempre son entidades colectivas, con las complejidades que se derivan de esta característica, a algunas de las cuales ya nos hemos referido anteriormente.

El número de participantes que se agrupan en torno a estos dos roles comunicativos es variable. En cuanto a la agrupación, ya hemos visto las diferencias en el número de componentes dependiendo de la variante del carnaval ante la que nos situemos y de la modalidad concreta. El público en el carnaval oficial tiene un cupo máximo determinado que viene marcado por el aforo del teatro –al que se ha de añadir el número indeterminado de los que, de manera dispersa, siguen el suceso comunicativo a través de los medios–, aunque las versiones posteriores de la transmisión prevista originalmente, ya sea en carrozas, en tablaos callejeros, a pie de calle o en otra clase de escenario, puedan tener distintos públicos en cantidades variables. El público del carnaval ilegal en unas ocasiones está constituido por unas pocas personas o por algunos cientos, dependiendo de cada agrupación, pero también de cada pase en función del día, la hora, el lugar e incluso la situación climatológica.

En este proceso comunicativo, el autor, ya sea individual o colectivo, en realidad se comporta como fuente informativa al delegar sus funciones para el momento de la transmisión en la agrupación, que actúa como emisora, como ocurre en el género teatral. Como en el teatro, la agrupación está interpretando un papel –en este caso colectivamente–, no se limita a transmitir un enunciado de parte de otra instancia, como podría hacer el locutor de un informativo radiofónico, sino que asume otra identidad según el tipo que lleve; pero ese actor colectivo no siempre mantiene el rol con las mismas características porque el género no le obliga a ello, ya que cada

copla constituye un acto comunicativo autónomo: a veces habla en primera persona del singular, pero también utiliza con cierta frecuencia el plural, sobre todo en las presentaciones; además puede pasar del masculino al femenino, o viceversa, e incluso prestar voz a algún personaje conocido, según la copla. En la siguiente, una chirigota toma la voz del gobierno de España y, como cada componente representa a un ministro que habla en nombre de ese gobierno, el número de la persona gramatical oscila entre el singular y el plural.

Tenemos buenas noticias: / el paro ha disminuido. / Los datos se los presento / en este fiel documento / que en nuestras mano ha caído. / Veinte mil parados menos / en este último mes / y se los desglosaremos, / verán qué bueno, / pa que me puedan creer. / De los veinte mil, / la cuarta parte es que se han jubilao / con una pensión / que pa esa edad van ya bien despachao; / otros cinco mil / ya consiguieron un trabajo pleno, / aunque coticen horas de menos. / Este gobierno apuesta por bajar el paro, / los números no mienten y lo dicen claro, / está más que demostrado. / Añádanles a estas cifras / aquellos que ya no están / porque se fueron de España / buscando su casa, su vida y su pan; / sumen los que están hartos / y ya no van ni a sellar. / Las cantidades se redondean / por los suicidios por depresión. / De esta manera ya tiene usted la demostración / de que estoy bajando el paro, / de que estoy bajando el paro / en esta nación. Esto sí que es una chirigota (CH: P), 2014.

Las marcas deícticas de persona que aparecen en el enunciado suelen variar dependiendo de cada copla concreta, de manera que el repertorio puede estar constituido por una amplia polifonía. Además, en las intervenciones habladas que se reparten a lo largo de la interpretación del repertorio a modo de transición o de introducción a cada copla, como ocurre habitualmente en el carnaval callejero y algunas veces en el oficial, hay uno o dos locutores que se erigen en representantes o portavoces del colectivo de la agrupación.

El público, por su parte, es el receptor del mensaje y lo recibe de manera colectiva, con las características de un auditorio; en el proceso de transmisión en el teatro, además, hay un sector de público oculto, el más importante desde el punto de vista numérico, que se constituye en audiencia, puesto que recibe la comunicación de forma mediada en directo, simultáneamente a la recepción en el teatro Falla. El público es el destinatario del mensaje; la instancia emisora lo ha producido específicamente para él, pero, puesto que no lo conoce, lo ha hecho construyendo una imagen modelo que ha basado en rasgos supuestos de auditorios anteriores o

en otras informaciones. Es ese supuesto perfil de público el que guía la selección de características del producto en el momento de la creación, como utilizar el habla de Cádiz porque la agrupación supone que se está dirigiendo a sus paisanos, o incluir explicaciones al tratar temas locales cuando diseña a su auditorio como diverso en cuanto a la procedencia. Pero, aunque las coplas van siempre destinadas al público, en algunas este puede verse como destinatario indirecto porque el enunciatario sea otro, dada la situación de polifonía a la que nos hemos referido anteriormente y teniendo en cuenta que cada enunciado selecciona su propio enunciatario. En la siguiente copla, habla un muñeco y la enunciataria es una determinada mujer:

Eras casi nada cuando yo / te vi por primera vez. / Ese día nunca se me podrá olvidar. / ¿Quién podría decirme que eras tú una mujer?, / ¿quién podría decirme que era yo tu guardián? / Sin darnos cuenta fueron pasando también los años, / mi amor por ti fue a la par creciendo como tu cuerpo. / Qué hermoso era dormir contigo entre tus brazos, / no me importaba saber que yo era tu muñeco. / Pero te hiciste un día mayor / y me olvidaste en un rincón, / solo servía pa adornar tu habitación, / ya jamás ni un hola ni un adiós, / incluso el besito de por las noches no me lo dabas. / Lloré al saber que tu tenías un amor, / pero creí que me moría cuando yo supe que te casabas. / Me llevaste a tu casa... empaquetao / y allí fueron pasando días y días; / me sentí, entre otras cosas, utilizao. / Y una de esas noches que yo estaba solo, / como cuando niña, miraste mis ojos, / me llevaste a un cuarto y, en una cunita, / la misma en la que yo te vi, / me pusiste entre los brazos / de la que hoy es tu hija. Entre tus brazos (CP: P), 1988.

Por otra parte, la interacción se caracteriza por ser presencial, cara a cara, pero distante en el teatro y cercana en la calle. De esa diferencia, de la distancia y la cercanía, se derivan muchas otras que convierten en específicos los procesos de transmisión de ambas variantes del carnaval y afectan al comportamiento de los intervinientes, de manera que, igual que venimos hablando de dos tipos de entidades emisoras, las agrupaciones oficiales y las ilegales, deberíamos hablar también de dos tipos de público, el del teatro y el de la calle.

Si nos situamos en el carnaval callejero, con la agrupación y el público cara a cara y cercanos, las influencias entre ambas instancias comunicativas son mutuas continuamente, no solo a través de los enunciados que emite la agrupación y de sus características paralingüísticas, también a través de las miradas, los gestos y la proxemia de ambas instancias participantes. La distancia física entre la agrupación

y la primera fila del público en el carnaval de calle suele ser de alrededor de un metro, por tanto hay una parte del auditorio que permanece durante la actuación dentro de lo que se considera en nuestra cultura el espacio personal o de confianza; cuando, al ir a comenzar su pase, la agrupación observa una distancia física mayor, suele invitar al público a acercarse bromeando con que hace frío y necesitan calor humano o que es necesario dejar un pasillo al fondo del grupo, etc. Lo cierto es que la agrupación sabe que, cuanto más cerca esté el público, existen mayores posibilidades de lograr su complicidad. A esa distancia, la agrupación no necesita forzar el volumen de sus voces ni exagerar su gestualidad –cantar en voz baja, sin forzamiento, lo que les permite hacer un buen número de pases cada día, y gesticular de forma moderada son características propias de las agrupaciones ilegales– y sabe que cualquier detalle del tipo es fácilmente observable, lo que facilita la comunicación. En esas circunstancias, el público, por su parte, envía inmediatamente a la agrupación una información precisa de sus sensaciones en todo momento, sin necesidad de esperar al posible aplauso al final de la copla, y la risa, o al menos la sonrisa, es la más preciada correspondencia que los que cantan o recitan pueden obtener durante su actuación, aplausos aparte.

Conviene decir que la agrupación intenta conseguir también un acercamiento psicológico con su auditorio a través de cualquier procedimiento que esté a su alcance, incluidos los usos verbales, aunque a veces el tratamiento utilizado mediante las personas gramaticales pueda llevar a confusión a los integrantes del público no andaluces, como he tenido ocasión de observar. El usted no es indicador de distancia en la variante lingüística andaluza en general y en el habla de Cádiz en particular, sino que es el uso habitual de confianza de la segunda persona gramatical, sobre todo en plural, incluso con vacilaciones en la forma verbal que le sigue, como “ustedes tienen”, “ustedes tenéis”, o con selección del infinitivo en ciertos casos, como “acercarse ustedes” con el valor de “acérquense ustedes” o, más exactamente, “acercaos”.


El carnaval oficial hace sus representaciones en otras condiciones muy diferentes, que en principio son las que podemos considerar habituales en un teatro. La agrupación generalmente no ve bien al público desde el escenario en la penumbra de la sala, por lo que solo puede conocer sus reacciones por canales auditivos, por sus risas –si es el caso– y, generalmente al final de la interpretación de cada copla, a través de sus aplausos. El público, por su parte, solo puede observar aquellos detalles

de la agrupación que resultan más ostensibles, sobre todo el sector situado en el paraíso o gallinero: se requiere que el volumen de las voces sea más elevado –recordemos que en el teatro no utilizan megafonía–, que la gestualidad sea más marcada, incluso exagerada, y que los elementos del disfraz del tipo tengan un tamaño que los haga visibles a cierta distancia. Sin embargo, el público mediado, la audiencia, tiene acceso en esta variante del carnaval mediante los primeros planos televisivos a detalles visuales del gesto, el vestuario, el maquillaje, etc. que no son tan apreciables en el teatro; este hecho obliga a la agrupación a cuidar muy especialmente el acabado de todos los elementos materiales para evitar que se manifieste cualquier fallo, aunque en principio este no fuera visible para el público del teatro.

Además de la interacción cara a cara, en el concurso, como decimos, se utilizan también canales “diferidos” en el espacio, puesto que las actuaciones se retransmiten por radio y televisión en directo; pero estas retransmisiones dan lugar a que se activen incluso otros canales diferidos tanto en el tiempo como en el espacio, como son las continuas repeticiones de las actuaciones en la televisión local, además de los programas de radio y televisión sobre carnaval que se emiten en todas las cadenas andaluzas a lo largo de todo el año²⁰. Por otra parte están las grabaciones en CD y DVD que distribuyen las propias agrupaciones oficiales y callejeras, así como las realizadas por aficionados que circulan por las redes sociales, canal en diferido para cualquier tipo de agrupación de ambas variantes del carnaval.

Cada suceso comunicativo, cada pase o actuación es una experiencia única tanto para la agrupación como para su auditorio porque, como ocurre en cualquier interacción presencial, en esa ocasión se ponen en juego los actores comunicativos con sus propios condicionamientos situacionales, contextuales, físicos y psicológicos, que son irrepetibles de un momento a otro y no pueden preverse con exactitud. Aunque esa experiencia única lo es tanto en el teatro como en la calle, se aprecia

20 Manolo Casal, director comercial de RTVA, escribió en su muro de Facebook (20-1-2015) acerca del éxito conseguido por el segundo de una serie de cuatro programas semanales, de cerca de tres horas de duración cada uno, previos al inicio de las retransmisiones de la fase de semifinales y la final del COAC por la cadena pública andaluza: “La RTVA subraya la ‘buena acogida’ al programa especial ‘Carnaval 2015, El Tangai’ por el que se interesaron 1.229.000 televidentes que lo visitaron en algún momento de la emisión. La audiencia media fue de 354.000 espectadores. Junto a ello, la RTVA destaca que el programa ‘El tangai’ ha sido *trending topic* nacional en Twitter este lunes 19 de enero, una tendencia que ya empezó a vislumbrarse el anterior 12 de enero. En la última ocasión, alrededor de 150.000 personas podrían haber visto la etiqueta #eltangai2, con la que se identificó el programa sobre el Carnaval de Cádiz en esta red social”.

mejor ese carácter en las actuaciones de agrupaciones ilegales por ser más cercanas que en el teatro, con mayor contacto sensorial, lo que provoca que la experiencia sea más intensa. Veamos lo que ocurre durante la interpretación de un cuplé de *Cánovas esquina Sagasta* (2015), cuando la risa se contagia entre intérpretes y público interrumpiendo la actuación; la mayoría de los cuplés de este dúo tienen temática sexual y un lenguaje denotativo, pero la risa arranca cuando en la letra aparece una onomatopeya que pretende ser eufemística. El público, entre el que se encuentra un buen número de componentes de otras agrupaciones ilegales, pide que vuelvan a repetir el cuplé desde el principio y, durante esta repetición, todos juntos dicen la onomatopeya y ríen aún más el cuplé. Se trata de un especial momento de comunicación de los que aparecen con frecuencia en el carnaval callejero (Vídeo  13).

Cuando chiquitito me hacía muchas macocas²¹; / por más que me hacía, siempre me parecían pocas. / Problema que yo tenía, / macoca que yo me hacía; / si una piba me dejaba, / plan papaplán... [Interrupción con risas].

EL PÚBLICO: Otra vez, otra vez, otra vez...

CÁNOVAS: Vamos a repetir... porque no os habéis enterao. [Risas] Práxedes, proceda.

[Se repite desde el principio]

Cuando chiquitito me hacía muchas macocas; / por más que me hacía, siempre me parecían pocas. / Problema que yo tenía, / macoca que yo me hacía; / si una piba me dejaba, / [Todos] plan papaplán. / Todo lo he solucionado / siempre con estas dos manos / y los callos que aquí tengo / no es de trabajar, / es que si no lo hago así / se me acumula en el coco²².

Otra característica de la transmisión propia del carnaval de las coplas es que el intercambio entre agrupación y público en su aspecto verbal es básicamente unidireccional y está gestionado en todo momento por la agrupación. Aunque la comunicación presente rasgos aparentemente dialógicos e incluso puedan darse respuestas espontáneas por parte del público en determinados momentos excepcionales como el que acabamos de ver, debemos considerarla como un monólogo desde el punto de vista verbal, y ello a pesar de que los enunciados sean emitidos en su mayor parte por varias voces al unísono, como un monólogo coral, que a veces

21 "Hacerse macocas" es masturbarse

22 Ya hemos comentado en otro momento la ruptura de la rima al final de los cuplés como una característica propia de este "cuarteto de dos" cuando, en 2014, llevaban el tipo de *Teatro de títeres La Teo Norica*.

se manifiesta con una única voz –en singular– o –en plural– como la voz del grupo que permite el anonimato individual. Ese monólogo también puede presentarse bajo la forma de dos voces alternativas, en el caso de algunos romanceros formados por dos personas, e incluso con los turnos propios del teatro dialogado, como en las parodias de los cuartetos. Los enunciados de ese monólogo unas veces son líricos, otras narrativos y otras específicamente dramáticos. Pero en todo momento es la agrupación la que decide cuándo el público puede sumarse o no a su propia enunciación, por ejemplo en los estribillos de los cuplés o en otros casos parecidos, y siempre bajo su indicación; si algún integrante del público pretende sumar su voz en otra parte de la copla porque la haya aprendido en actuaciones anteriores, pronto podrá apreciar que generalmente su colaboración no es bien recibida porque puede distorsionar las características del producto que la agrupación quiere transmitir.

El que tenga gracia que baje y se ponga aquí en el escenario, y los demás vamos a escuchar y vamos a dejar escuchar y vamos a dejar de hacernos el protagonista. El protagonista en un espectáculo está en el escenario; el protagonista no es el público, eso que no se nos olvide, sobre todo cuando vayamos de público, o sea que no vayamos a hacernos los graciosos. Vamos a escuchar al chaval que quiere decirnos algo; está el tío ahí, ha preparado la música, ha preparado su repertorio, ¿y ahora vas tú a decir: "Ole, qué arte tienes, bizco"? No, no, no. (José Manuel Gómez, 2006; Actas, 2008, audio).

Así explicaba la norma el Gómez a un grupo de niños y jóvenes en un taller incluido en el *IV Congreso Gaditano del Carnaval*. En las actuaciones comerciales fuera del tiempo de Carnaval, las agrupaciones, en cambio, se sienten honradas si alguna vez el público canta alguna de sus coplas con ellas, puesto que ese hecho abre la posibilidad y la esperanza de que se mantengan de forma prolongada en el recuerdo de los aficionados, pero se trata en este caso de situaciones de comunicación muy diferentes de las que aquí nos ocupan.

Sin embargo, en las pausas entre coplas, la voz del público suele hacerse oír, unas veces de manera colectiva y otras de forma individual. Esa voz del público es más frecuente oírla en el teatro que en la calle, donde rara vez se manifiesta; la posibilidad que tienen las agrupaciones ilegales de ver las caras de los componentes de su auditorio e incluso de mirarlos a los ojos hace que no sean habituales por innecesarias estas manifestaciones. En el teatro, donde no existe esa cercanía, se han ido instituyendo ciertos gritos de aprobación por parte del público que forman

parte de la propia liturgia de las sesiones del concurso. Hace décadas, el público del Falla mostraba su contento por lo que veía y oía coreando el estribillo de la chirigota *El profesor Majareta y los niños probeta* (1979), primer premio provincial, de José M^a Ramos Borrero, *Requeté*. Este estribillo, cantado espontáneamente dentro y fuera del teatro, es un auténtico pequeño himno de la fiesta:

*¡Qué bonito, qué bonito! / Qué bonito está mi Cai, / qué bonita mi ciudad,
/ que rebosa de alegría / cuando llega el Carnaval*²³.

A veces era suficiente para premiar una copla en el teatro con un “¡Qué bonito, qué bonito!” repetido unas cuantas veces y entonado con la melodía chirigotera. El público también ejercía la crítica mediante otro grito que dictaminaba que aquello que acababa de escuchar se enclavaba dentro del género carnavalesco para engrandecerlo: “¡Esto es carnaval!”. Este grito, que ya se dejaba oír en 1981 en la primera retransmisión televisiva del COAC y que se acomodaba perfectamente al ritmo de tango, fue tomado por Antonio Martínez Ares para dar nombre a la comparsa que presentó a concurso en 1987. Derivados de esta exclamación tan popular, aparecieron otros gritos en los que se hacía alusión a las modalidades, desde “¡Esto sí que es una chirigota!”, a la variación exigida por el ritmo métrico “¡Esto sí que es / un peazo comparsa, (coro, cuarteto)!”. Pero el alto nivel competitivo de las comparsas hizo que, a partir del fenómeno fans en torno a las de Juan Carlos Aragón, se trasladara al concurso de carnaval el grito típico de los campeonatos deportivos “¡Campeones, campeones oé, oé, oé!”. Este grito poco carnavalesco comenzó a convivir con otros, como el lanzado en los últimos años generalmente por una voz femenina y que era completado por todo el teatro: “La que estáis formando... ¡chiquillos!”.

Pero el grito que representa de alguna manera al concurso desde hace décadas es el que se deja oír siempre entre la tanda de pasodobles, de tangos o la parodia y la tanda de cuplés de las actuaciones de (casi) todas las agrupaciones del COAC, el de María del Carmen Llovet Muñoz, conocida precisamente por él como María la Yerbabuena: “¡Ole, ole mi Cádiz / y lo digo a boca llena / y el que no diga ole / que se le seque la yerbabuena!”. El público responde entonces con un “¡jole, ole y ole!”. María es una vecina del barrio de La Viña, aficionada de siempre al carnaval, que

23 Cambiando el último verso por “cuando la Teo se va”, el público que abarrotaba la plaza de San Juan de Dios cantó repetidas veces este estribillo mientras el nuevo alcalde de Cádiz, José M^a González, saludaba desde el balcón del ayuntamiento tras su toma de posesión el 13-6-2015.

cumplía 80 años en 2015 y que solo en 2014 dejó de asistir por razones de salud, como era su costumbre, a todas y cada una de las sesiones del concurso, haciendo que entonces se echara de menos su potente voz. Cada vez que se le ha reprochado a María la Yerbabuena que repartiera por igual, mediante su grito, su ánimo a todas las agrupaciones, fueran malas o buenas, ella ha respondido que considera que todas se lo merecen por el trabajo que hacen hasta llegar al escenario del teatro. Esa forma de animar, aunque criticada en ocasiones por unos pocos, siempre ha sido recibida con gran cariño por parte de las agrupaciones, que algunas veces le han dedicado sus coplas por este motivo.

Por ti, esta letra va por ti, / va por María; / por ti, porque he tenido que escuchar / por las bocas tonterías: / que si tú ya no debes de venir, / que el teatro está mejor sin ti, / mientras yo me lo comía. / María es una señora, / que aun siendo carnalera, / nunca tuvo preferío; / María es una señora / que se deja la garganta / pa gritarle a tos sus hijos. / Con su ole más canalla, / pregonó los carnavales / para el mundo desde el Falla. / El teatro, sin su voz, / se está muriendo de pena / porque falta la ilusión, / la garra y el corazón, / María la Yerbabuena; / el teatro, sin su voz, / ya no está como él quisiera. / Si aquí un grito de María / ya no vale por febrero / y ahora aquí chilla cualquiera / y se levanta el gallinero, / gritos que todos sabemos / que se compran con dinero; / si yo tuviera a esa gente / ahora mismito aquí enfrente, / con respeto le diría / que aquí los carnavales / se bautizan por febrero / con un grito de María, / con un grito de María. Qué penita de comparsa (CP: P), 2015.

El grito tradicional de María la Yerbabuena ha encontrado a lo largo del tiempo algunos imitadores que, sin embargo, en sus variaciones sobre el mismo esquema, suelen darle un tinte de zafiedad que impide la comparación con el original. Cuando se oyen en el teatro ciertos borderíos, lanzados por “espontáneos” sobre todo desde el gallinero, el público suele responder de manera irónica coreando “¡Poeta, poeta, poeta!”. Por cierto que, al presentir que el tipo de grito que se comienza a emitir no será del todo conveniente, los comentaristas de los medios de comunicación suelen arreciar con sus intervenciones para impedir, a la manera de una pantalla sonora, que el disparate que resuena en el teatro sea perfectamente oído y comprendido por su audiencia. Por otra parte y con otro valor muy distinto, es necesario citar también el grito tradicional de José Payán, el *Pillo*, quien, en este caso en medio de una copla, generalmente un tango o un pasodoble y de manera selectiva, grita simplemente “¡Cai!” a la manera de un ole en el cante flamenco, siempre en el momento oportuno según la medida del compás, indicando de esa forma que

lo que se está escuchando en ese momento “suena a Cádiz”, como suelen decir los aficionados al carnaval. Además y aparte del código verbal, el público del teatro se manifiesta de forma espontánea en muchas ocasiones a través de aplausos acompañados, palmas de tango y otras variaciones incluso con palmas cruzadas, todo un arte expresivo que resulta muy difícil encontrar en otras salas de espectáculo.


Estas son las formas de intervención habituales del público del teatro Falla que sirven de respuesta positiva al repertorio de las agrupaciones. En un esquema de interacción teatral, aparte de risas, aplausos o abucheos, no hay fórmulas instituidas de expresión del receptor en ningún lugar, si no es corear de manera dirigida una parte de lo que se interpreta en el escenario; pero el caso del carnaval, un género popular, al menos ha dejado estos resquicios a la expresión propia del público.

Esa expresión propia en algunas ocasiones ha dado lugar a auténticos “momentazos” en el teatro, como cuando el público en pleno se ha puesto a entonar de manera autónoma una copla determinada; así ocurrió, por ejemplo, cuando en su pase de semifinales de 2000 tuvo lugar un auténtico diálogo cantado entre la agrupación de Manolo Santander y su auditorio. Dos años antes, la chirigota de este autor *La familia Pepperoni (Vendetta)* (1998) había interpretado en el COAC un pasodoble dedicado a la afición del Cádiz CF, pasodoble que tuvo tanto éxito a pesar de que la agrupación consiguiera tan solo un cuarto puesto en el concurso –recordemos la frase del Selu sobre que el auténtico jurado es el tiempo–, que enseguida fue adoptado como himno oficioso de la afición del club de fútbol de la ciudad y actualmente no hay gaditano o gaditana que no sea capaz de cantarlo. Pues bien, en 2000, la nueva chirigota de Santander, *Los de Capuchinos*, quiso agradecer el cariño con que había sido aceptado aquel pasodoble en la siguiente copla²⁴:

*Resulta que soy del Cádiz / y le hice un pasodoble / volcando en cada letra
todo mi cariño, / del Cádiz, del Cádiz, del Cádiz, / pero no pude imaginar / lo
que me iba a emocionar / escucharlo en el Carranza como himno del cadismo.
/ Y como no sé otra forma de dar mi agradecimiento, / aunque me digan pe-
sao, / yo me siento obligao / de cantarle otra letrilla / a esa sufrida afición que
es la amarilla. / Loco loco loquito loquito loco. / Gracias por ir al campo cada
domingo / pues vuestros corazones son los motores / que hacen que ande mi
submarino. / Loco loco loquito loquito loco. / Gracias por quererlo como yo, /*

24 Séptima sesión de la fase de semifinales, 24-2-2000.

*gracias por entregarle / tanto y tanto a esos colores / que solo puedo gritarles
/ ¡vivan los cadistas!, ¡vivan sus cojones! Los de Capuchinos (CH: P), 2000.*

Al terminar la chirigota de cantar este pasodoble y tras nutridos aplausos, el público, de manera espontánea, comenzó a entonar, de principio a fin, el pasodoble famoso de 1998 como forma de agradecimiento a la agrupación que, al principio, escuchaba emocionada su propio pasodoble, pero que terminó por unirse al canto en una especie de celebración común difícil de olvidar para el autor y los intérpretes (Vídeo  14). Esta es la copla que cantaron todos, el himno popular y carnavalesco del Cádiz CF:

Me han dicho que el amarillo / está maldito pa los artistas / y este color sin embargo / es gloria bendita para los cadistas. / Y aunque reciben a cambio / todo un calvario de decepciones, / de amarillo se pintan la cara, / amarillos son sus corazones; / han dado su vida y sus gargantas / siguiendo donde haga falta / al Cádiz de sus amores. / Ratatatata ratatatata, / benditos sean los que llenan de esperanza / Ratatatata ratatatata / cada rincón, cada escalón de mi Carranza. / Sin importarles que nunca / vayan a ser campeones, / han conseguido el respeto / de toda España por esos colores. / Por eso ¡viva mi Cadi, / vivan los cadistas, vivan sus cojones! La familia Pepperoni (CH: P), 1998.

Decimos que el carnaval de las coplas es una manifestación comunicativa oral, pero no natural, no espontánea, ya que requiere una manipulación consciente de la lengua y una gran elaboración para conseguir los fines que se propone, como cumplir una función estética y lúdica, entre otros; de la misma manera, tenemos que considerar que la interacción propia del proceso de transmisión es igualmente elaborada y ritualizada, pero con cierto grado de improvisación admitido y necesario. La agrupación gestiona el proceso comunicativo, pero la actitud, las reacciones, gestos y expresiones de la audiencia le permitirán –o le harán– matizarlo, encauzarlo o cambiarlo, porque en realidad la entidad emisora está condicionada por la receptora y necesita de su complicidad. El público, por su parte, sabe que su cooperación es imprescindible en este tipo de interacciones características de un espectáculo y la presta –o no, puesto que en su mano está también interrumpirlas e incluso impedir las– para conseguir el fin común. Resultan tan determinantes los condicionamientos que ejerce el auditorio que, cuando se hacen las críticas de las sesiones del concurso, no es infrecuente que se dirijan tanto o más al comportamiento del público que al de las propias agrupaciones; veamos como ejemplo un fragmento de una entrevista realizada a Salvador Fernández Miró, odontólogo y famoso romancero,

colaborador frecuente en distintos medios de comunicación, quien resume algunos de los reproches que se le hacen habitualmente al público del Falla:

- Es usted conocido por participar en el Carnaval de la calle, pero sigue el Concurso del Falla atentamente, en muchas ocasiones lo hizo como comentarista. ¿Cuántos empastes o extracciones le hacen falta al COAC?
- El problema está más en el público que en el propio Concurso. Es menos entendido, sobre todo el del patio de butacas. Y lo que se está cargando el concurso es el fanatismo. En el momento en el que eres fanático de una agrupación, eso no te deja disfrutar del Carnaval. No podemos olvidar que esto es una fiesta, un cachondeo. Hay mucho cafre en el Carnaval. Y se aplaude todo. Porque se han llevado cuatro meses ensayando. Si no te ha gustado, no aplaudas. A la más mínima que una agrupación destaca el público o parte de él se pone en pie y canta 'Campeones'. Como si eso influyera en el jurado. (J. M. Sánchez Reyes, *Diariodecadiz.es*, 28-12-2014).

Los procedimientos que utilizan las agrupaciones para intentar gustar al público y ganarse su favor son múltiples y se refieren tanto a la forma como a la temática de las coplas, la composición de las músicas y desde luego a la propia concepción del tipo o a su puesta en escena. Muchas veces alguno de estos elementos va dirigido a un determinado sector del público, mientras que otros buscan el interés de otros sectores diferentes, agrupando así gustos diversos; por ejemplo, el Canijo con los tipos de sus chirigotas –frutas, personajes de dibujos animados, útiles escolares, futbolistas, etc.– en muchas ocasiones pretende interesar a un público familiar, pero luego incluye pasodobles de temática profunda y cuplés para adultos en sus repertorios. Sin embargo, también se utilizan otros procedimientos más directos, como hacer que el público sea no solo el enunciatario, sino el núcleo temático de algunas coplas. Veamos algunos ejemplos de piropos u homenajes al público con la forma de pasodobles. El primero fue cantado en la fase de semifinales del COAC por una agrupación que llevaba el tipo de mujeres beatas con sus correspondientes confesores; para cantarlo, solicitaron al regidor que encendiera las luces de sala, remarcando así que el público era el protagonista de la copla.

Hoy quiero rezá una copla / dando gracias a Dios por tenerte / aquí con mi chirigota. / Tú ya lo sabes, / es mucho lo que me importas, / que tus aplausos / son los que me reconfortan, / que un premio no me da la gloria. / Y rezo, amigo, yo rezo / rogando con miedo / para que no cambies, / y rezo pa que el fanatismo / no haga un infierno / de tus carnavales. / Que yo soy chirigoté chiri

*chirigotero / y sin tu sonrisa nada pinto aquí en febrero. / Que yo soy chirigoté
chiri chirigotero / y sin ti mis coplas no llegan a puerto. / Por regalarme un ole
/ descargando tu garganta / sin predilección, / cuando te salió del alma, / hoy
quiero rezar por ti, / que mantienes vivo el carnaval el año entero, / a ese afi-
cionao de corazón, / que de cualquier rincón / me da su cariño / pa que toque
el cielo. Los secretos (CH: P), 2013.*

El siguiente es un pasodoble de una chirigota callejera; puesto que en la calle el público tiene tanta o más importancia que en el teatro, este tipo de coplas también se utilizan como fórmula de acercamiento.

*Este año más prontito / me había propuesto empezar; / en septiembre ya
teníamos tipo, / esta vez yo creo que es de verdad. / Pero quiso el destino dar
/ un contratiempo más / y me vi sin repertorio / cuando había pasado hasta
Navidad. / Por eso lo que te canto / son tres cositas na más, / pero las ganas de
siempre / para poderte agradar / y lo que yo tengo claro / es que nunca va a
faltar / esa risa mientras yo te canto / y ese gran aplauso al final, / por eso esta
copla va pa ustedes / que son los que no me pueden faltar. Los embajadores
de la marca España (CLL: P), 2015.*

El último ejemplo también pertenece al carnaval ilegal. Si en el anterior se buscaba provocar la emoción con una letra seria, en el siguiente la clave humorística en relación con el tipo aparece al final dando un sentido distinto a toda la copla.

*Hace ya quince años / que en Cádiz me enganché / a esta droga de aplau-
sos, / de callejones y de cuplés. / Quince, y en este tiempo / nunca te dediqué
/ nuestro agradecimiento, / pero esta vez me rindo a tus pies. / Estoy aquí
gracias a ti, solo por ti, / que tu calor es mi motor para seguir. / Tú que siem-
pre has sabido / dónde está el carnaval; / el concurso es bonito, / pero es aquí
donde hay que mamar. / Público fiel, que otro año más vuelves a estar / al
mismo pie del cañón, / por culpa de este homenaje / tampoco te embargue la
emoción, / que este año voy de pelota, / pelota, pelota / y este pasodoble es
de presentación. No sin mi jefe (Los pelotas) (CLL: P), 2007.*

Cuando le he dicho a alguien que no conoce el Carnaval de Cádiz que acudo a él cada año, es frecuente que me pregunte por mis disfraces y muestre su extrañeza al responderle que no suelo disfrazarme. Se trata de personas que tienen asumidas al menos algunas de las condiciones del acuerdo carnavalesco más general, al que nos hemos referido anteriormente, pero que desconocen las condiciones específicas necesarias para el tipo de intercambio comunicativo que tiene lugar en

el carnaval de las coplas. Esas condiciones específicas se refieren al escenario psicosocial o imagen del proceso que va asociado culturalmente a un lugar y tiempo determinados, contexto cognitivo o información necesaria para vivir e interpretar la experiencia de forma adecuada, así como al conocimiento intertextual que permite reconocer el comportamiento verbal propio y ajeno adecuado a la situación.

En este sentido, la competencia comunicativa carnavalesca incluye el saber sobre las normas o reglas de la interacción por parte del auditorio, como quién puede o no puede hablar o cantar en cada momento o el comportamiento verbal y no verbal tanto individual como grupal adecuados para ese tipo de interacción. Pero por el hecho de tratarse de una interacción asimétrica y monogestionada requiere también otras competencias por parte de la agrupación, que se refieren al uso de estrategias determinadas encaminadas tanto a salvar el posible desconocimiento de la situación cultural por parte de la audiencia como al manejo del grado de conocimiento que esta pueda tener del código oral que se utiliza, el habla de Cádiz, para insertar de manera explícita o implícita –comentarios, gestualidad, etc.– las explicaciones necesarias para que se alcance un nivel de comprensión adecuado de lo que se hace y se dice, o sea, para conseguir un buen funcionamiento de la interacción. Deben tener en cuenta que los componentes de su público constituyen un grupo heterogéneo, cada uno con sus experiencias y conocimientos previos y sus propias expectativas sobre el suceso comunicativo al que se enfrentan. También debe ser competente para reparar los errores o las inconveniencias y solucionar los conflictos que pueden surgir en la interacción cara a cara, como las equivocaciones o los fallos de memoria, puesto que es la agrupación la que gestiona el encuentro y la que debe ganarse una buena valoración por parte de la audiencia.

6.5. CANALES Y CÓDIGOS

Es el código verbal en su modo oral el que se utiliza básicamente en el carnaval de las coplas, por tanto, el canal de la voz y su captación auditiva directa es el que permite la transmisión básica del mensaje. En estas condiciones, además del código lingüístico propiamente dicho, adquieren importancia los elementos prosódicos y otros de carácter paralingüístico: la vocalización, que hemos visto que incluso puede adquirir un valor estilístico; el ritmo, sobre todo el derivado de la métrica en unos textos creados mayoritariamente en verso; el volumen de la voz, que puede ser un rasgo diferencial de las dos variantes del carnaval; las pausas y los silencios,

que llegan a tener significado por sí mismos, como en el caso de las elipsis, ya sean eufemísticas o no, o que pueden dotar de significado connotativo a los enunciados anteriores o a los posteriores, como ocurre con las pausas afectivas o con las valorativas; etc. La risa es, además, un elemento paralingüístico con una importancia de primer orden dentro de los procedimientos de respuesta del público a los mensajes orales y de otro tipo que transmite la agrupación.

Pero las coplas se cantan –dejamos aparte los romances y las parodias–, por tanto a través del canal auditivo se captan de manera sincrética signos pertenecientes al código musical junto a los signos lingüísticos. La música puede ampliar, subrayar o contradecir el mensaje verbal y tiene una especial relevancia en la provocación de emociones de todo tipo. La música, como canto, también es vocal, pero el canto suele ir acompañado por una cierta instrumentación. Ya hemos visto que en los tangos, pasodobles y cuplés del carnaval oficial el reglamento solo permite, además del pito, ciertos instrumentos de cuerda y de percusión; en las presentaciones, estribillos y popurrís, en cambio, puede incluirse cualquier instrumento, aunque no todas las agrupaciones los añaden, pero cuando lo hacen los encontramos sumando matices a las coplas en función del tipo que vayan representando por sus diversos tonos, tristes o alegres, o sugiriendo determinadas situaciones y realidades culturales, como el acordeón evocando el tango argentino o la trompeta el corrido mejicano.

En el carnaval de la calle se puede utilizar cualquier tipo de instrumento; la guitarra es el acompañamiento habitual, una o dos, y algunas agrupaciones también llevan caja y bombo, no muchas, sobre todo por lo incómodo que resulta su traslado, pero también porque no colaboran con la forma de cantar a bajo volumen de voz propio de la mayor parte de las agrupaciones de este carnaval. Hay que destacar, sin embargo que la percusión suave y bien acompasada es un rasgo de estilo de ciertas agrupaciones callejeras bien consideradas, de las que se dice que “suenan a Cádiz”. En las chirigotas callejeras incluso encontramos excelentes ejecutantes de la guitarra y hasta algún lutier carnavalesco, como Luis Padilla, de los Guatifó, que pone en circulación cada año disparatados instrumentos. Pero lo que es más característico del carnaval ilegal, aunque cada año sea menos frecuente, es que se cante a capela marcando los cortes de la melodía con los palos o claves –de manera “acuartetada”, como suele denominarse esta forma de interpretación por imitación de los antiguos cuartetos–, además de que en la introducción de las coplas se utilice el pito. La libertad de la calle permite que también encontremos numerosas

variaciones instrumentales en relación con el tipo e incluso usos no habituales de los instrumentos más comunes; la Chirigota del Matos Chico, por ejemplo, lleva guitarra para algunas piezas, pero lo curioso es que la utilizan, sobre todo, para dar el tono de entrada en las tandas de cuplés y comprobar de vez en cuando que ese tono no se pierde, o para golpearla en sustitución de las claves, porque la mayor parte de su repertorio lo cantan a capela.

Además de los códigos lingüístico y musical y del correspondiente canal oral-auditivo, el mensaje de las coplas recibe el apoyo de otros códigos y canales, fundamentalmente los de la comunicación visual. Los aspectos visuales se centran, sobre todo, en la caracterización física del tipo a través del vestuario y el maquillaje, a los que se añaden otros complementos materiales y escenográficos, como forillo, atrezzo, dibujos, carteles, figuras y, en el teatro, proyección de imágenes, incluso la presencia de figurantes y, ocasionalmente, de personajes conocidos, a lo que impropia se denomina "cameo"; pero pueden aparecer también los refuerzos olfativos –recordemos el olor a canela de *Los corrusquillos gaditanos*– y en la calle, en ocasiones, los táctiles. En la calle, en fin, se usan exclusivamente medios naturales, la voz y el cuerpo, y también primordialmente en el teatro, aunque en este último escenario es frecuente además la utilización de medios tecnológicos de audio y vídeo.

Entre los códigos no verbales tiene una especial importancia en el carnaval el comportamiento quinésico de las agrupaciones que, a su vez, guarda relación con la distribución espacial de los componentes del grupo. Observemos, en primer lugar, las distintas **formas distributivas básicas** en relación con las modalidades:

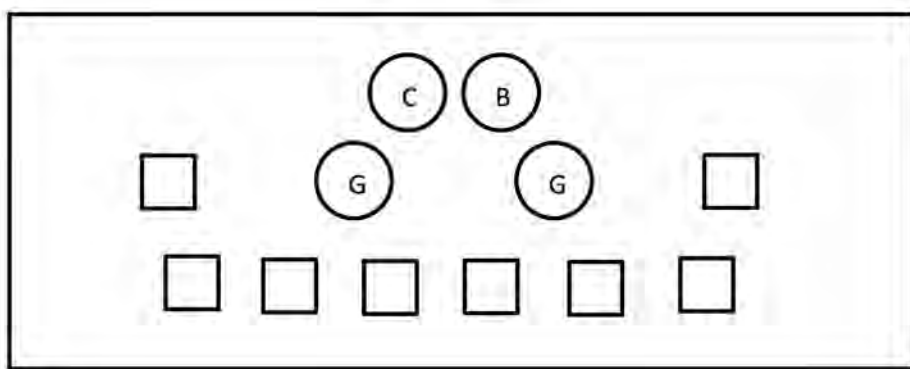


Figura 1: Distribución básica de la chirigota²⁵.

25 Los cuadrados corresponden a los cantantes y los círculos a la orquesta: G guitarras, C caja y B bombo.

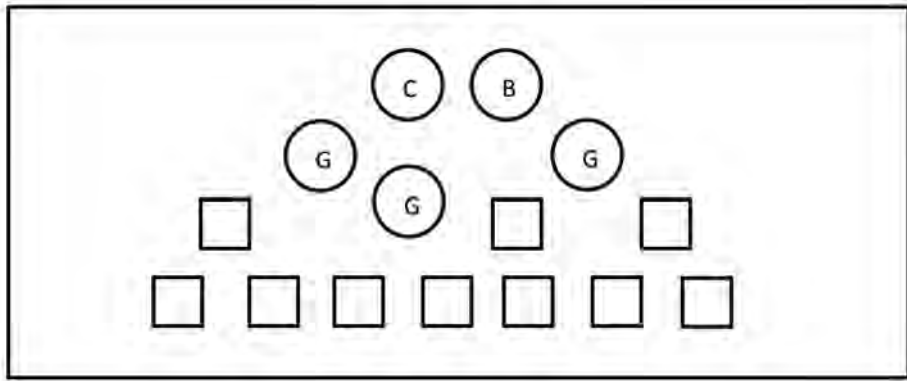


Figura 2: Distribución básica de la comparsa.

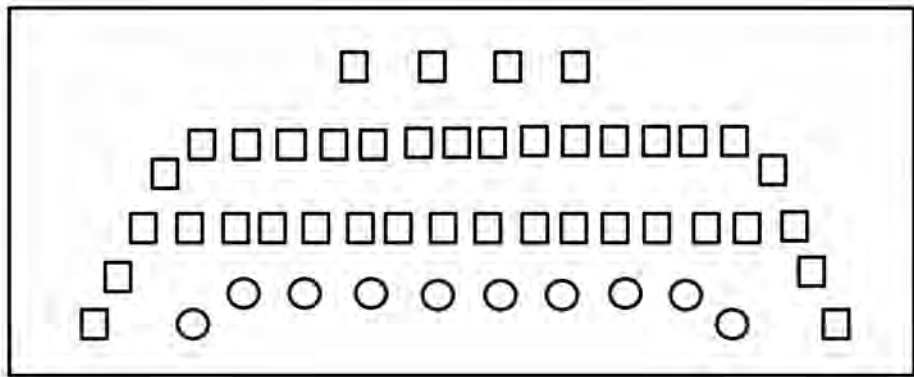


Figura 3: Distribución básica del coro.

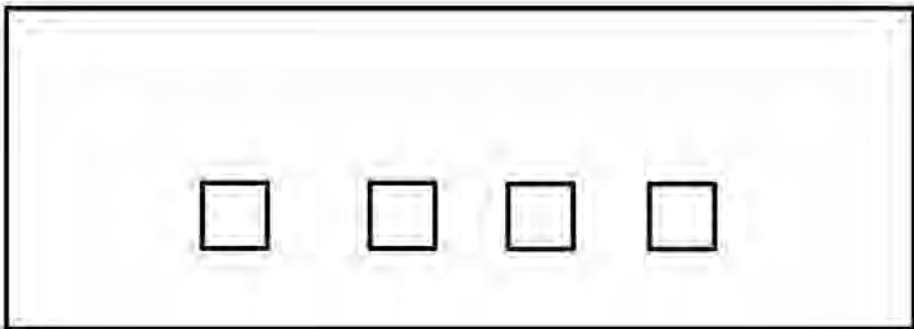


Figura 4: Distribución básica del cuarteto.

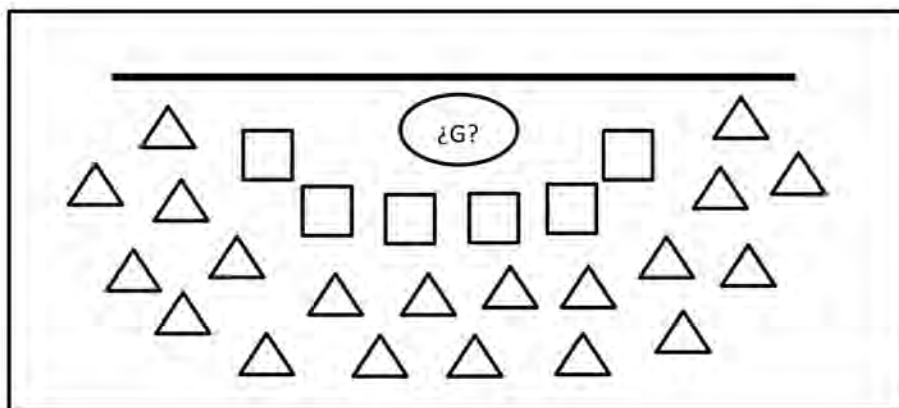


Figura 5: Distribución básica de una agrupación callejera poco numerosa rodeada de público.

Como puede observarse en las figuras anteriores, la distribución básica de las chirigotas y de las comparsas (figuras 1 y 2) es muy parecida; las diferencias obedecen al mayor número de componentes y al añadido de una guitarra en la comparsa. Mientras que en estas modalidades los músicos se sitúan detrás de los cantantes, en el coro (figura 3) la orquesta de pulso y púa tiene su lugar delante, con los músicos sentados. En cuanto a las cuerdas de voces, tenores y sopranos –con sus variantes, como los “octavillas”– en todos los casos ocupan la primera fila, mientras que los “segundas” (barítonos) se sitúan en segunda fila; en el caso de los coros, la tercera fila de cantantes está formada por los bajos, barítonos que generalmente intervienen en contrapunto con la melodía principal. En los coros las tres cuerdas de voces se sitúan de manera escalonada mediante practicables tanto en el escenario como en la carroza o batea. Estas colocaciones básicas suelen respetarse durante la interpretación de los tangos, pasodobles y cuplés y a veces incluso en las presentaciones y popurrís, aunque es muy frecuente que en estas últimas piezas no se conserven, dado su carácter interpretativo del tipo, interpretación que a veces se refuerza con el movimiento escénico.

Los cuartetos tradicionalmente se presentaban y desarrollaban toda su actuación con los componentes en fila de cara al público (figura 4), dejando únicamente el final de la parodia como ocasión para realizar algún movimiento escénico. Esta actitud puramente declamatoria de la modalidad fue dejando paso a otro tipo de actividad en la escena según iba creciendo el sentido dramático en los textos, de manera que en las últimas décadas los cuartetos aprovechan todo el espacio escénico, hacen mutis e irrumpen en el escenario según requiera la situación que

están representando, es decir, se comportan como lo haría cualquier actor en una representación teatral; solo en la interpretación de los cuplés suelen ocupar su ubicación tradicional. Sin embargo, algunos cuartetos actuales guardan la formación tradicional incluso en la parodia porque trasladan todo el peso de la actuación al texto, como en otras épocas, evitando que los aspectos visuales se conviertan en el centro de la interpretación; un cuarteto con estas características, *Los pensionistas se las dan de artistas*, fue el ganador de la modalidad en 2015.

En cuanto al carnaval ilegal, las agrupaciones más numerosas tienen una distribución del mismo tipo que la que hemos esquematizado para las chirigotas oficiales (figura 1), en dos filas y con los instrumentistas al fondo; pero tienen un punto en común con las menos numerosas (figura 5), que es la disposición de los componentes en forma de arco de circunferencia, de manera que el público, se sitúe donde se sitúe, siempre tendrá de cara a alguno de los intérpretes. La tendencia actual en todas ellas, sea cual sea el número de componentes, es la de dejar en la segunda fila –junto a la pared o el portalón que les sirva de fondo– solo a los músicos, si los hay, como en la figura 5, con todos los cantantes en fila única haciendo más amplio y abierto el arco que forman. En el caso de que los cantantes se repartan en más de una fila, no lo harán por cuerdas de voces, sino que estarán en la primera aquellos que hagan gala de mayor “poca vergüenza” dentro del grupo, los más expresivos. El público no ve a la agrupación completa, dada su disposición en arco, y la atención de cada persona se dirige a los componentes que tiene en su ángulo de visión. Por su parte, cada miembro de la agrupación se centra en el sector del público que tiene más cerca para dirigirse a él con su mirada y su gestualidad, y son precisamente estos elementos, la mirada y los gestos faciales o los que se realizan con los brazos, las manos y la parte superior del cuerpo, los que aportan mayor expresividad en las agrupaciones callejeras, teniendo en cuenta que, excepto para el público dispuesto en la primera fila, es difícil ver la parte inferior del cuerpo de los componentes.

Partiendo de las distribuciones básicas del espacio, podemos encontrar otras ubicaciones de los componentes de agrupaciones oficiales en las presentaciones y popurrís, como decíamos, porque estén representando una escena explicativa del tipo; además, algunos coros optan en estas piezas por una disposición no escalonada que posibilite el movimiento escénico, o por otras fórmulas de escalonamiento, como en *Los tangueros* (2010), cuando una parte del coro permanecía en una tarima interpre-

tando el papel de músicos de una orquesta que era contemplada por el resto de los miembros del coro figurando el público, unos de pie y otros sentados; o en *La trattoria* (2015), con el coro haciendo de clientes mafiosos en este tipo de restaurante, cantando unas veces sentados a las mesas y otras de pie, mientras que la cuerda de bajos aparecía en un entresuelo del supuesto local. En el resto de las piezas del repertorio, las agrupaciones suelen respetar la distribución básica, aunque cada vez se tiende más a la variación, sobre todo en los coros, que en muchos casos cantan los tangos y los cuplés sin escalonamiento, o sitúan a la orquesta agrupada en el centro, en un nivel más alto o incluso detrás de los cantantes; también hay comparsas y chirigotas cuyos cantantes establecen una fila única extendida a lo largo del escenario para la interpretación de los pasodobles y cuplés, pero no es lo habitual.


Podemos considerar de manera general que en los pasodobles, tangos y cuplés del carnaval oficial, el lenguaje verbal con su soporte musical es el centro del espectáculo y durante esta parte de la interpretación el valor del tipo como concepto representado incluso puede llegar a difuminarse. Entonces se aplican los códigos de otra manera en cuanto a la distribución espacial, que vuelve a ser la básica, la gestualidad cambia de normas haciéndose casi exclusivamente individual y el movimiento escénico se limita; solo los estribillos suponen un breve paréntesis en esta otra norma. El popurrí abre de nuevo las posibilidades en cuanto a distribución, gestualidad y movimiento escénico.

En las disposiciones de las agrupaciones distintas de la básica las variaciones son múltiples, sobre todo en las presentaciones, piezas en las que la distribución puede constituir un rasgo que provoque la sorpresa en el público. Algunas de esas distribuciones han gustado tanto que han llegado a convertirse en una moda o corriente dentro de una modalidad concreta; normalmente la innovación obedecía en origen a un deseo de componer una estampa que ilustrase o reforzase el tipo, aunque algunas de las repeticiones posteriores pudieran no tener ya ninguna relación con lo representado. Los ejemplos más claros los tenemos en las comparsas, cuya disposición inicial en círculo cerrado se ha repetido en innumerables ocasiones, sobre todo en la década de los años ochenta del pasado siglo; destacamos la aparición en escena de *Los claveles* (1982), que formaban un ramo de estas flores con atadura incluida, o la de *A fuego vivo* (1987), cuyo conjunto figuraba un "juanillo" u hoguera de San Juan por un efecto de llamas en los pantalones de los componentes. Pero a veces la agrupación formaba más de un círculo, generalmen-



te dos, como en *Los pimpis de Cai* (1982), que representaban a los desocupados –“producto de la picaresca local”, en palabras de Pedro Payán (2005)– que, en grupos, esperaban en el muelle la llegada de los barcos de turistas para procurarse algún beneficio; o el caso de *Andaluces por el mundo* (1984), que aparecía con un pequeño grupo en torno a una mesa y otro rodeando a un guitarrista. También fue muy repetida la presentación en semicírculo de la famosa comparsa *Agua clara* (1983), por ejemplo, disposición que incluso ha adoptado algún coro, como hizo *Cai milenaria* (2013) dejando en medio del semicírculo un grupo de seis músicos con cinco guitarras y un cajón para remarcar el carácter flamenco de su presentación y, al mismo tiempo, el “sabor añejo” del tipo; también se presentaba así en 2015 la comparsa *Donde candela hubo* en torno a una lumbre, reforzando, por una parte, su tipo de carboneros, al mismo tiempo que daba la imagen de una comparsa clásica, efecto que se buscaba por añoranza, como se podía deducir de sus coplas, y por estar formada la agrupación en su mayoría por veteranos comparsistas de El Puerto de Santa María.

Además de la extensión en la modalidad de comparsas de ciertas distribuciones espaciales, debemos destacar dos gestos grupales que han llegado a convertirse en característicos y emblemáticos de estas agrupaciones, aunque también aparezcan en las demás modalidades. Se trata, por una parte –sobre todo en las primeras décadas a partir de la creación de la comparsa, 1960–, de la posición que adoptaban todos los componentes al final de cada copla mientras recibían los aplausos del público: se quedaban inmóviles con la cabeza agachada, hasta que cesaban los aplausos –lo que en ocasiones tardaba varios minutos– y una señal del director o un apenas perceptible golpe de bombo les indicaba que podían abandonar la posición común. También resulta peculiar la posición de la mayoría de los comparsistas que, al cantar, permanecen con las piernas separadas, una hacia adelante y la otra hacia atrás –la “tijerita”–, algo flexionadas, asentándose así con mayor seguridad en el escenario para contrarrestar los fuertes impulsos de los gestos que generalmente acompañan su canto expresando sentimiento.

Como ocurre en las óperas, por ejemplo, durante el canto el **movimiento escénico** es escaso en el carnaval, sobre todo en lo que a desplazamientos se refiere para no dificultar la emisión de la voz. De hecho, los desplazamientos tienen lugar principalmente durante las pausas entre las coplas, como ha ocurrido tradicionalmente con las chirigotas, que marchaban a compás de pasacalle dando vueltas por

el escenario mientras recibían los aplausos del público por la pieza que acababan de cantar (Vídeo  15)²⁶; curiosamente, a este desplazamiento rítmico se le denomina “hacer tipo”, quizá porque en su origen los movimientos estuvieran relacionados con el carácter que representaban, relación que ha ido difuminándose en la mayoría de los casos. Esta manera de “hacer tipo”, que incluso comenzaba tras el grito indicativo “¡tipo, tipo!”²⁷, todavía se sigue conservando en muchas chirigotas, que remarcan así su carácter tradicional, e incluso en algunas comparsas y hasta en coros cuando su tipo parte de una idea “achirigotada”.

Principio y final de actuaciones, ritmo divisorio de formas musicales, obstinado sonoro para miles de personas, desencadenante de baile y movimientos particulares –el tipo–, el pasacalle se sirve de caja y bombo y con su particular compás arrastra tras de sí a todo el mundo, desde el más tibio al más resuelto. (Amar Rodríguez y Rodríguez Fernández, 1996; Actas, 1998: 66).

En cuanto a las agrupaciones callejeras, el movimiento escénico suele ser escaso, sobre todo el que implica desplazamiento, dadas las condiciones espaciales, aunque algunas incluyan breves y modestas coreografías en las presentaciones y popurrís (Vídeo  16). Lo que se da también con una cierta frecuencia es el movimiento conjunto de agrupación y público en momentos de baile o de juego (Vídeo  17).

Si el movimiento escénico con desplazamiento –siempre con excepciones– no es una característica quinésica determinante del carnaval de las coplas, al menos en su actual estadio, sí lo es la **gestualidad**, que en una expresión artística grupal como la que nos ocupa es –y en ello reside su peculiaridad– básicamente **individual**. Cada componente de la agrupación, ya sea oficial o callejera, expresa a su manera los sentimientos que sugiere la copla que interpreta mediante movimientos de las distintas partes de su cuerpo y mediante la expresión de su cara. Esta característica específica no siempre es comprendida, en un primer momento, por los espectadores novicios, que generalmente esperan ver movimientos conjuntados cuando están ante un grupo que canta.

26 En estas imágenes podemos ver cómo el director de la agrupación, tras recibir los aplausos del público, hace una indicación volviéndose hacia el caja para que inicie el pasacalle. Los comentaristas, mientras tanto, aluden al gesto de respeto con que el director ha recibido los aplausos, la inclinación de cabeza de la que hemos hablado más arriba.

27 Según Ana Barceló (2014, tesis inédita), tanto la expresión “hacer tipo” como el grito “¡tipo, tipo!” aparecen en los primeros años de las Fiestas Típicas, aunque el hecho de desfilar **con** ese movimiento peculiar es muy antiguo, de las últimas décadas del siglo XIX.

Le comenté a Rafael Pastrana, para obtener su opinión al respecto, que una amiga mía francesa –que después ha viajado varias veces a España solo para acudir al Carnaval de Cádiz– se había emocionado al escuchar un coro por primera vez, pero le había parecido que “la coreografía estaba poco ensayada”.

En realidad podríamos decir que no la hay, que a lo mejor en un momento, en una frase musical, todos nos movemos hacia acá o todos levantamos la mano, pero el resto del tiempo cada uno se expresa a su manera, a su forma, sí, como el cantaor flamenco, que cuando está cantando y dice “corazón”, se pone la mano en el corazón, pero eso ya nace de cada uno, de la elocuencia que cada uno pueda demostrar expresándose. [...] Yo recuerdo el coro de *Los caballitos que suben y bajan*, del 83, de La Salle-Viña, que iba yo cantando en la cuerda segunda, y recuerdo que era el caballito de la feria, hecho de foam por Manolo Peinado, que, por cierto, muy bien, un pedazo de artista, con su barra así en espiral y su banderita arriba. Íbamos vestidos de niño chico [...] como si estuviéramos en un caballo, y había una cuarteta del popurrí que decía: “Caballito, caballito, caballito, sube y baja, sube y baja, baja y sube, baja y sube sin parar”; cuando yo hacía así para arriba, los que estaban a mi derecha y a mi izquierda bajaban y, cuando lo veías desde fuera, eso era precioso, estaba muy sincronizado y muy bien trabajado, y eso le daba vista, le daba juego; que si a la gente le das por aquí [señala el oído] y también por aquí [señala el ojo], pues mucho mejor. Se trata de un espectáculo, sobre todo en el Falla es un espectáculo, que desafortunadamente luego en la calle no se hace igual porque no se cuidan los maquillajes, ni los movimientos ni nada, la calle es más informal. Eso está bien en el popurrí o en el estribillo, ahí sí, porque eso es una cosa más cachonda, más abierta, que puede llevar su montaje, pero en lo que es el tango, no. En el tango, que es lo más puro del coro, ahí no hay tu tía, ahí cada uno se expresa como cree: y el sol... y la tierra... y que te quiero... y las manos... Eso nace de cada uno, eso no se puede sincronizar para que todos hagamos el mismo gesto porque entonces creo que tendría menos naturalidad. (Rafael Pastrana, en entrevista privada, julio 2008).

La gestualidad individual aparece incluso cuando se está desarrollando alguna especie de coreografía en presentaciones, estribillos y popurrís; se puede observar una interpretación individual, una expresividad propia en cada componente cuando estos realizan los movimientos sincronizados e incluso suele ocurrir que se vayan mezclando los movimientos comunes y los personales, de manera que la escena gana en expresividad. En tangos, pasodobles y cuplés, los gestos individuales tam-


bién pueden verse interrumpidos ocasionalmente por algún movimiento común significativo en relación con el tipo (Vídeo  18).

Durante el canto, las chirigotas llevan esa gestualidad individual a la comicidad –excepto, claro está, en los pasodobles serios que interpretan– exagerando los movimientos hasta el ridículo, ayudando a la comprensión de los eufemismos o mostrando la ironía, según corresponda. Hace décadas, las chirigotas se caracterizaban por forzar la gestualidad corporal, agachándose o dando un salto o una patada en el suelo cuando la caja marcaba un corte en la música, pero actualmente sus movimientos son más interpretativos y están encaminados a complementar las coplas para facilitar su comprensión. Las comparsas en sus inicios suavizaron la gestualidad de las chirigotas y, como ocurrió con los demás aspectos, la dotaron de elegancia. Pero la evolución que sufrió la comparsa provocó que la expresión del sentimiento que le correspondía a esta modalidad llegara a exagerarse hasta el extremo en algunas agrupaciones, de manera que, aunque actualmente muchas intentan guardar algo más las formas, podríamos decir que son los coros –no todos, algunos sufrieron también un cierto contagio de la evolución de las comparsas– los que ahora resultan depositarios de los gestos expresivos pero moderados que caracterizaron a las comparsas clásicas de la época de las Fiestas Típicas.

La gestualidad individual, aunque espontánea, también es aprendida a través de la observación y de la imitación de modelos. Seguramente la persona que mejor ha representado la gestualidad clásica de las comparsas es José Rodríguez *Chatín*, quien fue componente durante años de las agrupaciones de Paco Alba. Chatín dibujaba con los brazos y las manos, ilustraba, enfatizaba las coplas; imitaba los movimientos de aquello que nombraba, daba forma visual a los sentimientos y los conceptos y se tocaba a sí mismo el pecho, los brazos, la cabeza, etc. Murió a los 83 años en febrero de 2015, uno de los días en que se desarrollaban las sesiones de semifinales del COAC; la comparsa *Los fantasmas del Carnaval*, en el pase que tuvo lugar al día siguiente de su muerte, le dedicó un pasodoble de última hora en el que destacaba que Chatín había sido uno de los comparsistas de Paco Alba que prometió en 1973 –año en que el maestro dejó la modalidad– no volver a participar en el concurso hasta que el Brujo no regresara al Falla con su comparsa, lo que nunca ocurrió. Pero Chatín, junto a otros antiguos componentes de la comparsa, conformó el grupo de la antología de Paco Alba y, por tanto, tuvo la oportunidad de seguir cantando durante años las coplas del Brujo, pero ya fuera de cualquier tipo

de competición. Años antes de su desaparición, el siguiente pasodoble alababa las virtudes expresivas de la gestualidad de José Rodríguez Chatín diciendo de él que fue un “malabarista”:

Dicen que fue Paco Alba / único genio de aquí / y esta sentencia es amarga, / pues su comparsa le puso el alma / a cada rima, cada palabra, / pa que sus coplas sean de postín. / No traiciono su memoria / si también les cuento / que el Vaporcito le llevó a buen puerto / porque el timón lo llevaba Chatín. / Ay, Chatín, que entre embrujos / me enseñaste la roa / y en tu barca, Chatín, / me hiciste descubrir / ojitos en la proa. / Chatín que aquí en el Falla / dejó pa siempre escrito: / no solo es la garganta, / que también se canta / cuando se hace tipo. / Si el brujo dijo en Cádiz / lo que era un comparsista, / sus versos se explicaron / solo con las manos / de un simple taxista, / que si el Brujo fue mago, / Chatín con sus manos, / ay, fue malabarista. Paco, baja aunque sea en pijama (CO: P), 2004.

Veamos a Chatín –en la punta izquierda de la imagen y en primeros planos–, con el grupo Antología de Paco Alba, interpretando el pasodoble “Cuando contemplo mi barca”, de *Los hombres del mar* (1965), pasodoble al que, como veremos, hace alusión el que hemos incluido arriba. La actuación de la antología tuvo lugar, fuera de concurso, durante la final del COAC de 1995, conmemorando los veinte años del fallecimiento de Paco Alba (Vídeo  19).

Casi en el extremo opuesto a Chatín podemos situar la gestualidad de Ángel Subiela, que ha dirigido comparsas de los autores más conocidos, como Antonio Martínez Ares, Juan Carlos Aragón, los hermanos Carapapa, Tino Tovar o Antonio Martín. La expresividad de Subiela ha estado siempre dirigida a comunicar la pasión que las coplas le hacen sentir, lo que le ha valido ciertas críticas, pero sobre todo muchas imitaciones, algunas de ellas paródicas.

P. Y aparte de “cantar bonito”, vamos a llamarle así, ¿qué diferencia hay entre la comparsa y la chirigota?

A. Subiela: Hay muchas diferencias. La pasión. La comparsa levanta pasiones por la entrega, por la forma de cantar, por la pasión que se pone cantando. No digo que la chirigota no ponga pasión, pero ese pellizco que tiene la comparsa no lo tiene la chirigota.

P. Y esa pasión se refleja en los gestos...

A. Subiela: [...] Yo soy una persona que –te va a parecer un poquito raro– no me soporto cantando, viéndome cantar [...]; yo no soy la persona que soy, me

transformo y digo, ¡Dios mío de mi alma, si yo soy incapaz de hacer eso...! Y nunca he ido a cantar con el guion estudiado, no, no, no, es que me sale de dentro. El otro día fui al Pay-Pay a escuchar a las Chirigóticas²⁸ y cantaban un pasodoble que llevan imitando a la comparsa y yo me tiraba al suelo; no las dejé terminar, di un grito antes de terminar porque es que me sentía tan identificado que decía, Dios mío, si es que es verdad que somos así, es que somos tan fantásticos cantando algunos comparsistas... y yo el primero. Ese sentimiento, ese postureo... Pero que eso no es de ahora; yo me acuerdo de las comparsas de Paco Alba, porque las he visto, y cuando cantaban "No es que la luna tenga luz de plata", te cogían la luna con la mano y te la bañaban, y decían "luz de plata" y te hacían ver que el agua la tenían delante. O sea, que la mímica empezó muy atrás en las comparsas y, de ahí, no sé quién ha ido llevando esto a más dramatismo, a esos "agachamientos" en los tríos de los pasodobles, y yo me siento muy identificado con eso.

P. Y hacer la tijerita, ¿no?

A. Subiela: Aaaah, y tocar mucho las palmas, me doy muchos golpes con las manos, me encanta, uff.

P. Eso es echar adrenalina fuera.

A. Subiela: Ooooh. Pero cuando me veo digo, Dios mío de mi alma, ¿este soy yo? No me soporto, no me soporto.

[...]

P. Pero tú tienes una gestualidad tan característica que se imita mucho, ¿no?


A. Subiela: Ha creado escuela, como dicen algunos, ¿no? Dicen que hay por ahí algún director que intenta imitarme, cosa a la que no doy ninguna importancia; bueno, si me imitan, allá ellos que salen perdiendo. Porque yo tengo muchos ídolos en el carnaval, tengo una gran admiración por muchos comparsistas, creo que si me he ganado el respeto de los mayores es porque por encima de todo sé de dónde vengo, de quién he aprendido y que el carnaval no empezó en *Los piratas*, ni *Araka la Kana*, ni *Los yesterday*, o sea que antes que yo hiciera eso, muchos otros ya mucho antes lo habían hecho. Los de la peña Nuestra Andalucía, que siempre han sido mis ídolos porque me crie en esa calle, porque llegué a salir con ellos con dieciséis años... [...] Por eso yo siempre he respetado; siempre digo que yo me identifico mucho en el aspecto de la pasión con Pedro el de los Majaras, porque creo que pone sus cinco sentidos en lo que está cantando [...] y me veo identificado en la pasión que

28 *Chirigóticas* es uno de los montajes que la Chirigota de las Niñas realizó sobre sus propios textos carnavalescos y ese título, además, le ha dado nombre a la compañía teatral.

le pone. Siempre lo he considerado como un espejo en el que mirarme, sobre todo por el respeto que le tiene al público, y eso es muy importante, [...] lo solemne que es ante el público; va como el que va a un trabajo: yo soy un profesional de esto, me pagan para verme y yo tengo que cumplir. (Ángel Subiela, en entrevista privada, julio 2009).

La pasión es, sin duda, una característica determinante de las comparsas. En esta modalidad, la pasión, entendida como afecto fuera de cualquier orden hacia una persona, un objeto o una idea, se manifiesta en la expresividad de los cantantes, pero en realidad nace de los propios conceptos que se manejan en las coplas. Pongamos un ejemplo concreto en el que podremos apreciar cómo todos los elementos de los distintos códigos se conjuntan para comunicar de manera eficiente una pasión. En la actualidad, la mayor fuerza en la expresión del orgullo identitario está presente en las comparsas del veterano autor Antonio Martín, que comenzó a escribir carnaval en 1968 y, después de muchos otros galardones, consiguió un segundo premio en el COAC en 2014 (*Los hippytanos*) tras haber ganado la edición anterior (*La comparsa del genio*). La marca de la identidad gaditana se manifiesta de manera apasionada en los tipos, las músicas, las letras y la interpretación de todas sus agrupaciones, aunque en unas aparezca más claramente definida que en otras. Tanto los premios conseguidos como las reacciones del público dentro y fuera del teatro nos indican, no solo un reconocimiento de la calidad de las comparsas de Martín, sino también el acuerdo con el mensaje habitual que comunican.


Tomemos como muestra del estilo de este autor la comparsa de 2010, *Los caballeros de la Piera Reonda*. Uno de los mitos de Cádiz son las piedras de la playa de la Caleta; todas las rocas que emergen en esa playa en la bajamar tienen nombre y una de las más populares es la *Piera Reonda*; de ella proceden estos caballeros que se presentan en escena, del núcleo del mito que, a su vez, está simbolizando el sentimiento gaditano. El forillo representa ese lugar, desde el que se ve a lo lejos la playa de la Caleta. El tipo de los caballeros, guerreros medievales con elementos marinos, como las algas que llevan como penacho de los cascos, por ejemplo, pone de manifiesto la idea de defensa del orgullo de ser gaditano; las tonalidades de color de la escena evocan las rocas, la tierra. La interpretación de músicos y voces, además de virtuosismo, manifiesta una gran brillantez, que queda subrayada por la fuerza de la gestualidad individual de los cantantes, que se agachan, saltan, levantan los brazos, aprietan los puños y golpean el suelo con sus lanzas.

La copla de presentación expresa esta idea desde el arranque violento y veloz de la falseta de la guitarra. Tras los dos primeros versos, que dan la ubicación de la escena que se representa, comienza una sección, que se repetirá al final a modo de estribillo, en la que se explica la clave energética del tipo, sobre todo a través de la selección del vocabulario, de palabras como “entrañas”, “ímpetu”, “irrumpen” o “rompiéndose”. En la parte central de la copla, términos del campo bélico, como “escudo”, “espada”, “lanza”, “baluarte” o “enemigo”, se van combinando con otros que evocan el campo del sentimiento: “corazón”, “verdad”, “noche”, “luna” o “libertad”; se cierra esta parte, antes de volver al estribillo, con un resumen de la idea que se representa, versos en los que se repite la palabra “honor”, el orgullo identitario (Véase  20)²⁹.

*Desde la Piera Reonda de la Caleta, / conozco Cadi entero por su silueta.
/ De las entrañas del mar, / donde se funde el sol / encendiendo tus aguas, /
con el ímpetu del viento / estos caballeros / irrumpen del sentimiento de los
gaditanos / rompiéndose el alma. / De la Caleta, de mi Caleta. / Por escudo
el corazón, / por espada la verdad / forjaíta con la plata / que derrama cada
noche / sobre tus aguas la luna; / mi lanza tu libertad, / mi baluarte el espigón,
/ mi enemigo tu enemigo, / lo juré desde la cuna; / mi caballo de batalla, /
pelearme con el mundo / porque como tú, ninguna. / Caballero del honor /
porque no hay honor más grande / que sentirse gaditano, / cuando defiendes
lo tuyo / con vergüenza y con orgullo / y el corazón en la mano. / De las entra-
ñas del mar, / donde se funde el sol / encendiendo tus aguas, / con el ímpetu
del viento / estos caballeros / irrumpen del sentimiento de los gaditanos /
rompiéndose el alma. / De la Caleta, de mi Caleta, / de la Caleta, de mi Caleta,
/ de la Caleta, de mi Caleta. Los caballeros de la Piera Reonda (CP: Pre.), 2010.*

Frente a la gestualidad corporal que, como vemos, puede resultar muy marcada, sobre todo en ciertas modalidades, la expresión facial de los componentes, tan importante para la comunicación de las emociones, suele ser moderada en general, aunque podemos observar en los comparsistas los gestos derivados del esfuerzo de su forma de interpretar y, por otra parte, que siempre se tiende en las coplas humorísticas de cualquier modalidad a evitar la risa abierta, sobre todo precisamente en los momentos más cómicos, para hacer más creíble el personaje. Como ejemplo del valor de los códigos espaciales y gestuales en el carnaval bien puede servirnos verlos parodiados, lo que precisamente resalta sus aspectos más significativos; en

29 Al final del vídeo, podemos ver al autor, Antonio Martín, entre bambalinas.

este caso se trata de *Támpax goyescas, una comparsa fina y segura* (2001), chirigota que tomaba el nombre de la última comparsa de Paco Alba, *Estampas goyescas* (1973), parodiando esta modalidad. Para esa parodia, además de los múltiples detalles del tipo, como los billetes apareciendo por los bolsillos haciendo una referencia a la comercialidad de las comparsas o los grandes peines que indican el cuidado que los comparsistas ponen en su apariencia física, la chirigota adoptaba en su presentación la típica distribución en semicírculo de las comparsas clásicas, los componentes cantaban haciendo la “tijerita” y dándose golpes en el pecho y los brazos, además de que ponían en sus rostros gestos de esfuerzo (Video  21).

Esa gestualidad facial resulta fácil de captar en la calle, pero no tanto en el teatro –aunque sí momentáneamente a través de las cámaras en la transmisión mediada– y depende básicamente de la capacidad expresiva de cada persona. En la calle el público fija su mirada principalmente en las caras de los componentes y estos saben que su gestualidad, aunque huya de exageraciones, ha de resultar expresiva –algunos integrantes de agrupaciones ilegales destacan, sin embargo, por la sutileza de sus gestos faciales–, colaborar con la copla, hacer gracia; muchas veces ayuda a la comicidad el contraste que se da entre la fisonomía de una persona y el disfraz que lleva, como cuando un hombre con barba o bigote lleva un tipo de mujer, pero después ha de complementarse con el gesto. Hay agrupaciones oficiales en las que también la gestualidad facial resulta relevante para realzar el tipo, unas veces porque dan un valor especial a la interpretación, como en las chirigotas del Selu, o para dotar de cierta clave a la actuación, como la sonrisa generalizada de los coros de Luis Rivero. En cuanto a la mirada, en la calle los carnavaleros suelen dirigirla a distintas personas del público de manera intermitente para evitar que pueda resultar agresivo mantenerla durante un prolongado intervalo de tiempo, dada la cercanía; los componentes más tímidos tratan de evitar la mirada directa y la dirigen por encima del auditorio o, al menos, entre las personas que ocupan las primeras filas.

Hay además otros códigos que se tienen en cuenta en la transmisión, como el que tiene que ver con la interpretación vocal de cada tipo de pieza; mientras que, por ejemplo, los tangos y los pasodobles por su ritmo marcado requieren una interpretación que persiga la brillantez, los cuplés, con excepciones que tienen que ver con el deseo de marcar un estilo, se interpretan generalmente con mayor lentitud,

en muchos casos de forma insinuante, incluso con pausas, siempre en colaboración con los recursos verbales que se utilizan en este tipo de copla

Yo soy más de que el cuplé tiene que ir más hablado que cantado, más vocalizado, más interpretado, porque no puedes decirle a la gente igual “Rajoy vete ya” que hacerle una gracia. La voz también influye ahí, la intención que le des con la voz te va a marcar lo que la gente entienda. (Manuel J. Morera, en entrevista privada, julio 2014).

Desde las bailarinas³⁰, y cada vez más, la música ya empezó a supeditarse a la idea de que no se trataba de cantar un cuplé, sino de contar un cuplé; por eso es pausada, va con paradas y reforzando el texto. No es como el cuplé de los Guatifó, que es muy rítmico, que es el verdadero cuplé de Cádiz, pero eso es muy difícil. (Los del Perchero, *Solo callejeras*, 16-6-2009).

6.6. SECUENCIA DE ACTOS COMUNICATIVOS

Lo mismo que en cualquier suceso comunicativo recurrente –sobre todo si no es espontáneo como las conversaciones coloquiales, sino que ha sido previamente organizado, como ocurre en un espectáculo– las actuaciones del carnaval de las coplas están compuestas por una serie de actos comunicativos cuya secuenciación obedece a las normas del género, de forma que, sobre todo en el carnaval del concurso, ya es esperada por el público. Esas actuaciones tienen una duración máxima de treinta minutos en el carnaval oficial, según marca el reglamento actual del COAC; también el orden de la secuencia de actos viene marcado por las normas del concurso, pero, aun respetándolas, las agrupaciones se las ingenian para incluir ciertas variaciones que sorprendan al público sin hacerlas merecedoras de una sanción o una descalificación. Las actuaciones del carnaval callejero tienen una duración indeterminada, desde los aproximadamente quince minutos que viene a extenderse un romancero clásico y también algunas chirigotas, hasta cerca de una hora, que es lo que puede durar el pase de una agrupación muy prolífica en coplas, aunque lo habitual es que no sobrepasen los cuarenta minutos para evitar el cansancio del público, que permanece durante ese tiempo de pie en plena calle. Si no está determinada la duración, tampoco lo está el orden de las piezas del repertorio de las ilegales, como veremos.

30 Se refieren a *Media ración de bailarina rusa (Las bailarinas del Bolshoi)*, de 2004, primera agrupación de la Chirigota del Perchero.

En la actuación de una agrupación en el concurso, la secuencia de actos comunicativos es la siguiente: apertura – presentación – transición – pasodoble o tango 1 – transición – pasodoble o tango 2 – transición – dos cuplés con estribillo – transición – popurrí. En el caso de algunos coros que no cantan los cuplés “enchampelaos”, habría una transición más, que suele ser breve y poco significativa, entre el estribillo del primero y el segundo cuplé. Los cuartetos, por su parte, no cuentan con una presentación propiamente dicha, sino que inician la parodia al levantarse el telón, por tanto solo cuentan con dos momentos de transición, uno entre la parodia y los cuplés y el otro entre los cuplés y el tema libre.

Una secuencia tipo de actos comunicativos en la actuación de duración media de una agrupación ilegal podríamos suponerla así: apertura – presentación – transición – tanda de cuplés 1 – transición – pasodoble, tango o canción – transición – tanda de cuplés 2 – transición – popurrí. Hemos de recordar, sin embargo, que puede no haber ni presentación ni popurrí y que, en cambio, pueden incluirse varias canciones e incluso más series de cuplés, cada una de ellas con un mínimo de tres y, generalmente, con no más de cinco.

6.6.1. Apertura

La apertura es el punto de inicio de la interacción que, desde la perspectiva verbal, suele contener el ritual del saludo en determinados tipos de comunicación, sobre todo en los presenciales, pero en estos también suelen intervenir otros códigos previos al verbal, de tipo visual, quinésico, proxémico, etc., desde el aspecto físico de los participantes a la sonrisa. Al referirnos a la comunicación carnavalesca utilizamos aquí el término “apertura” para indicar el momento de inicio de la comunicación a través de cualquier tipo de código, incluido el verbal, hasta que empieza la interpretación del repertorio.

En el carnaval oficial, consideramos que la actuación comienza cuando se levanta el telón del teatro, aunque el tiempo cuenta, según el reglamento, “desde el comienzo de la interpretación de la Presentación hasta el final del Popurrí” (Art. 17.1, 2015). Cuando todo el escenario aparece ante la vista de los espectadores, se inicia el acto comunicativo que aquí llamamos apertura, hasta que comienzan a sonar los primeros acordes musicales o las primeras voces de la presentación. Es el momento, a veces muy breve, en el que se da la sorpresa visual del tipo en el pase de la fase

clasificatoria; aunque, en teoría, la sorpresa también corresponde a este mismo momento en el resto de las fases que vaya alcanzando la agrupación, puesto que cada una de ellas se realiza ante un público diferente, en la práctica los públicos sucesivos ya han tenido ocasión de conocer el tipo a través de los medios de comunicación, por tanto el efecto no es igual; además, el jurado es el mismo en todos los países.

El nombre de las agrupaciones se hace público mucho antes del inicio del concurso, pero su relación con el tipo es relativa, por eso podemos hablar de sorpresa. A veces el nombre de la agrupación es aparentemente denotativo, pero puede estar tomado en cualquiera de los sentidos que contiene o no dar toda la información; así, una comparsa llamada *La construcción* (2015) se refería a la construcción del teatro Falla y cambiaba de forillo en cada pase mostrando la evolución de las obras, o la chirigota *Los de gris* (2013) jugaba con la ortografía de lo que debería haber sido “Los de *Grease*”, puesto que parodiaba la famosa película. Otras veces el nombre solo sirve de sugerencia y conduce a pensar en algo muy distinto de lo que en realidad se presenta, como el del coro *La madrugada* (2011), con el tipo de grillos, a pesar de que en Andalucía lo primero que sugiere ese nombre es la noche del jueves al viernes santo; o la chirigota *Los clásicos del teatro* (2015), que en realidad eran jugadores de fútbol. En ocasiones el nombre es tan ambiguo que solo aporta información cuando se ha visto el tipo, como el de la chirigota *Ahora es cuando se está bien aquí* (2015), con el tipo de gordísimas mujeres en la playa de la Caleta a la caída de la tarde. No resulta fácil poner nombre a las agrupaciones, teniendo en cuenta que no puede inscribirse ninguna en el concurso con el mismo nombre de otra anterior, con “la repetición literal exacta de un TÍTULO ya utilizado desde 1884”, según reza el reglamento en su artículo 1º.

La aparición de la agrupación en escena aporta, por tanto, una información muy valiosa para el espectador, puesto que es el momento en el que conoce físicamente al personaje que se va a expresar en la actuación. Tengamos en cuenta que el punto de partida fundamental de las representaciones del carnaval de las coplas no es la situación, que solo tiene importancia a veces, sino el propio tipo, excepto en los cuartetos, cuyo desarrollo es dramático incluso cuando se basan primordialmente en el texto; es decir, en las demás modalidades, lo que importa generalmente es el personaje representado, el carácter, y no tanto la situación concreta en la que se encuentre, de la que se va dando cuenta a través de todo el repertorio y, sobre todo, en el popurrí.

Hay casos en el carnaval del concurso en los que no se da este acto comunicativo previo de la apertura porque la actuación propiamente dicha comienza con el escenario a oscuras y, por tanto, se conoce el tipo una vez iniciada la pieza de presentación. En otras ocasiones, la escena está vacía cuando se alza el telón, así que los primeros datos que se obtienen corresponden al forillo y a otros elementos de decoración, si los hay. Cuando en estas ocasiones entra la agrupación en el escenario, puede hacerlo de muy diversas formas: por ejemplo, ya cantando la presentación, como hicieron *Los piratas* (1998), que aparecían por la parte del fondo del escenario que dejaba libre un gran barco varado en las tablas, causando el efecto de que los componentes de la comparsa bajaban de él; o como en la chirigota *Los profesionales* (1999), con el tipo de soldados, cuando primero entraba solo el sargento, que requería la presencia del corneta a cuya llamada acudía el resto de la agrupación en un ridículo desfile. Pero también puede ocurrir que esté en escena una parte de la agrupación y luego vaya apareciendo el resto, como hizo el coro *De Cai Cai* (2001), que mostraba, al principio en silueta, solo un pequeño grupo de componentes con el tipo de *Los hombres del mar* (1965) al que luego se iban sumando otros grupos una vez iniciada la presentación, cada uno de ellos entonando una copla relativa a otra comparsa de Paco Alba y ataviados con el tipo que correspondía en cada caso, sucesivamente, a *Los beduinos* (1966), *Los forjaores* (1971) y *Los guajiros* (1954).

Ha habido a lo largo de la historia otras formas de apertura en muchas de las cuales interviene el código verbal hablado, algunas de ellas con enunciados breves, como la de la chirigota *Air con el carair carair carair* (2009) –“Tripulación entrando en pista para presentación. *Tripulation ready for presentation*”–, pero otras bastante extensas, como las que han coincidido en el COAC 2015, por ejemplo en la chirigota *El que entra no sale* y en la comparsa *Qué penita de comparsa*, con una duración de entre uno y dos minutos; ambas agrupaciones distinguían expresamente la presentación propiamente dicha de las intervenciones habladas anteriores, que ya habían cumplido la función de poner en situación al auditorio, de “hacer tipo”, porque, como se puede observar, en el nombre de ninguna de las dos agrupaciones hay información denotativa sobre el tipo. Estas intervenciones más extensas adquieren ya un cierto grado de dramatización porque generalmente son dialogadas, de manera que los aficionados al carnaval suelen relacionarlas con los cuartetos. La apertura es la primera idea que el público –y el jurado– obtiene sobre la agrupación en general y sobre el tipo en particular, por tanto, esta fórmula “acuartetada” solo se la pueden permitir quienes confíen en que cuentan con bue-

nos actores entre sus componentes. Lo común es que la agrupación que hace este tipo de apertura continúe utilizando la misma fórmula para las transiciones entre coplas, como veremos.

En el caso de las agrupaciones callejeras es difícil determinar dónde comienza el acto comunicativo de la apertura puesto que tiene una función diferente de la que hemos considerado para las agrupaciones del concurso. Podemos conocer el tipo cuando la agrupación ni siquiera está formada, o verlo a la mitad del repertorio porque no hayamos llegado a tiempo para el principio del pase. Solo identificamos el inicio de la actuación cuando la agrupación empieza a cantar tras alguna indicación del director, como la fórmula habitual de “vámonos, señores”³¹ sin que haya habido ninguna introducción previa; pero lo más frecuente es que el director o algún otro componente de la agrupación con mayor desparpajo abra la actuación saludando a los presentes e incluso poniéndolos en antecedentes de los elementos básicos del tipo mediante una intervención que, a pesar de su apariencia espontánea, generalmente está preparada de antemano, al menos en sus aspectos básicos. Estas intervenciones verbales, sin embargo, se dirigen al público, sin diálogo entre los componentes, de manera que en los casos en los que hay más de un enunciador, que siempre habla como portavoz de la agrupación, se trata simplemente de voces complementarias, sin diálogo entre ellas por lo general; no estamos, por tanto, ante un caso de apertura “acuartetada”, sino de una alocución. Veamos como ejemplo la apertura verbal de la *Camerata Guatifó* (2005), que está contenida en el CD distribuido por la propia agrupación grabado en la calle; en otros pases, la apertura presentaba tan solo ligeras diferencias con la que aquí incluimos.

DEVON: Han de tener en cuenta que esta orquesta es una camerata, quiere decir que es una orquesta reducida; si fuera una orquesta sinfónica, no habría problema, pero es reducida. Quiere decirse... máximo silencio, por favor. También es más barata; la camerata la contratas y es más barata... Todavía no sabemos ni abrir el atril... Somos una orquesta barroca del siglo XVIII, pertenecemos al Barroco tardío... muy tardío... ¡al Barroco tardísimo! Nos presentamos en la plaza Macías Rete...

JUAN: Vamos a probar la acústica. [Hacen sonar los pitos y otros instrumentos creando un sonido que recuerda la afinación de una orquesta].

31 “Señores” es el apelativo tradicional con el que los directores o cualquier otro componente se dirige al conjunto de una agrupación masculina.

MANUEL PADILLA: Como pueden comprobar venimos bien dotados de instrumentos. Al violín, nuestro primer violín Luitti Extraordinarius con su violín puro³², tan puro que es de La Habana. El maestro don Antonioni Devon Miles toca el bajo. Entonces vamos a empezar... vamos a empezar con una sinfonía con coral...

DEVON: Como las... como las... como las nécoras.

MANUEL PADILLA: ...En cuatro movimientos: primer movimiento...

DEVON: Nicli.

MANUEL PADILLA: Segundo movimiento...

DEVON: Nacle.

MANUEL PADILLA: El tercer movimiento...

DEVON: Conacle con brío.

MANUEL PADILLA: Y el cuarto movimiento...

DEVON: Finale maestoso.

MANUEL PADILLA: Pues cógeme el trozo.

JUAN: Ya empezamos con las ordinariesces.

MANUEL PADILLA: En tempo de vals.

DEVON: Buscamos a alguien que dirija.

JUAN: Se nos ha ido el director ahora mismo porque se ha ido a cagar.

MANUEL PADILLA: Usted, señorita³³, va a ayudarnos a dirigir esta orquesta, esta camerata. Por favor, en tempo de vals... No, no, no, así no; eso nada más que lo hace Von Karajan, usted... En tempo de vals.

JUAN: Y... un, dos, tres, un, dos, tres, un, dos, tres... [Comienza a sonar la música].

MANUEL PADILLA: Don Luitti Extraordinarius al violín puro...

DEVON: Señores profesores... *attacato*...

TODOS [cantan]: *Mi baaarba tiene tres pelos*...

JUAN: Pero bueno, usted no tiene ni idea, señorita. Se lo ha cargado.

MANUEL PADILLA: Señores, vamos a dejarnos de cachondeo que esto es muy serio.


JUAN: Señorita, es usted un desastre con la batuta.

32 Luis Padilla, Luitti Extraordinarius, toca un violín fabricado por él mismo con una caja de puros.

33 Se dirige a una mujer del público. La petición de colaboración a alguien del público para que sostenga las hojas con las letras e incluso un vaso con la bebida de algún componente de la agrupación es un acto frecuente que permite romper las barreras entre actores y auditorio desde el primer momento. En este caso, la colaboración incluye una pequeña participación en el espectáculo.

DEVON: Señores profesores... allegro ma no tanto. Primer movimiento: ni-clí. [Inician la interpretación de la presentación, cuya letra comienza diciendo: *Muy buenas noches, señores; / se presenta la Camerata Guatífó...*]

Algunas agrupaciones callejeras de las que suelen ser seguidas por el público mientras buscan un lugar adecuado para realizar su actuación han convertido este momento itinerante en una parte de la representación equivalente a la apertura, como hizo la Chirigota del Perchero con el tipo *Silencio, hacedme el fagot* en 2008. Parodiaban la capilla musical que acompaña en Cádiz la procesión del Santo Entierro cada viernes santo, de manera que convirtieron en procesión el propio recorrido de la búsqueda de ubicación para cada pase con el perchero a modo de cirial. Podemos ver en el siguiente vídeo una parte de una de esas "procesiones" en la que incluso surge espontáneamente el cante de un conocido saetero gaditano. Las imágenes están tomadas de la película *Carnaval Geographic. Por amor al arte* (2008), de Luis Lázaro, y también pueden encontrarse en su canal de You Tube *Carnaval Geographic*; años después aparecía el siguiente comentario acompañando una de las inclusiones de este vídeo en las redes sociales:

Plaza de Macías Rete, 4.45 de la madrugada de un martes de carnaval. Una improvisada procesión surreal desfila en un delirante viacrucis. Aparece de la nada. Nadie sabe de dónde ha salido. Seguramente de ningún sitio. Personajes estrambóticos, imposibles y fantasmales (Epi y Blas entre ellos) caminan despacio en silenciosa hilera. De repente, una saeta desgarradora rompe el silencio de la madrugada. Aún recuerdo la sensación onírica de estar viviendo algo psicodélico e irreal. Nadie sabía si estremecerse de misterio o partirse de risa. Carnaval profundo. Esta es la otra dimensión de la fiesta, la cara oculta de la luna, el espíritu antiguo del carnaval destilado en gotitas químicamente puras. Son esos momentos de duende canalla en donde reside (más allá de programaciones, concursos o masificaciones) el sentido, el origen de todo esto. Si vienes este año al Carnaval de Cádiz, esquiva lo turístico, lo masificado y lo falso: busca los rincones escondidos, las placitas secretas, las calles clandestinas. Solo quien se lo curra, lo vive. (Alumbre Narrativa en Facebook 10-1-13). (Vídeo  22).

6.6.2. Secuencia de coplas

El reglamento del COAC marca el orden en el que habrán de ser interpretadas las coplas en todas y cada una de las fases: la presentación, dos tangos o dos pa-

sodobles –para los coros o para las chirigotas y comparsas–, dos cuplés con sus correspondientes estribillos y el popurrí. En el caso de los cuartetos, la parodia ha de ir seguida de los dos cuplés con estribillo para finalizar con otras composiciones carnavalescas, el tema libre. No se dejan posibilidades a ningún tipo de cambio. El único terreno que queda abierto para una mejor valoración del repertorio por parte del jurado y del público es la selección concreta de coplas para cada pase dentro de la tipología específica, así como el orden en el que van a ser cantadas las de cada tipo.

La decisión sobre qué coplas cantar en cada actuación depende de muchos factores: la calidad, la actualidad de los temas o el tipo de público que se supone que asistirá al teatro en cada fase, entre otras. Uno de los factores que tienen mayor importancia en esa elección es la presencia de una televisión u otra; recordemos que, aunque todas las emisiones pueden seguirse por internet, las fases preliminares y de cuartos generalmente corren a cargo de la televisión local, *Onda Cádiz TV*, mientras que de las semifinales y la final se encarga la emisora regional *Canal Sur TV* que, además de cubrir el territorio de Andalucía, emite por cable y satélite a través de plataformas digitales. Así, generalmente se seleccionan para las primeras fases del concurso las coplas cuya temática es más local, siempre con excepciones; nos referimos sobre todo a los tangos y los pasodobles, puesto que los cuplés de las agrupaciones oficiales tienden a tratar temas de carácter general con finalidad principalmente lúdica, aunque muchos están tomados también de la actualidad e incluso tratan temas locales.

Pero seleccionar y distribuir las coplas significa organizar las distintas funciones o finalidades que cada una de ellas pueda tener; es decir, una comparsa, por ejemplo, puede decidir que los dos pasodobles que incluirá en un determinado pase tengan un propósito expresivo, que resulten emotivos para el público, o bien que su principal función sea la reflexiva o crítica e incluso que cada uno tenga diferente finalidad. La decisión tiene distinto valor si, por ejemplo, un pasodoble crítico con el poder local o con el gobierno de la Junta de Andalucía se canta en la fase clasificatoria o si se canta en la final del concurso, sesión esta que será muy difundida por los medios de comunicación y en la que suelen estar presentes en el palco de autoridades del teatro los más altos cargos de esas instituciones.

Podemos utilizar como muestra la distribución por fases en el concurso del repertorio de la chirigota que consiguió el tercer premio en 2014, *Los Georgie Dann*

de *Santa María del Mar*³⁴. Esta agrupación de Kike Remolino llegó a la final, lo que nos permite observar su repertorio completo a través de las distintas fases del concurso; además, en preliminares les correspondió actuar el último día, en la sesión decimosexta, cuando ya antes habían actuado cuarenta y cinco chirigotas en el concurso de ese año –en las demás fases tendrían su pase también en la última sesión–, lo que les obligaba a un especial esfuerzo de originalidad tanto en las formas como en los temas. En la fase clasificatoria, los dos pasodobles tenían temática exclusivamente local con un tratamiento reflexivo: el primero de ellos, era una crítica a las actuaciones del Patronato del Carnaval, entidad organizadora del COAC con la que el autor se mostraba tan en desacuerdo que, según confesaba a través de la copla –aunque ya se sabía por los medios de comunicación–, había estado a punto de no participar en esa edición del concurso; el segundo pasodoble se refería al conflicto surgido cuando se conoció que el homenajeado en el Entierro de la Caballa 2013, fiesta que se celebra a finales de agosto en la playa de la Caleta como despedida del verano, sería José Blas Fernández, delegado de Hacienda y número dos del Ayuntamiento de Cádiz³⁵. En cuanto a los cuplés, el primero trataba sobre la costumbre de su parienta de ir al gimnasio y el segundo, sobre lo bueno y lo malo de cantar el último día.

En el pase de cuartos, fase en la que las agrupaciones suelen coincidir en apreciar que el público suele estar “más frío”, el primer pasodoble enlazaba con uno cantado dos años antes, cuando operaron de cáncer de mama a la madre del autor de la chirigota, Kike Remolino; tanto en el pasodoble anterior como en el nuevo, se trataba de hacer un homenaje a la valentía de las mujeres que se encuentran en esa situación, pero esta vez poniendo el caso de su madre como ejemplo de que se puede salir de ella. Este pasodoble tenía, por tanto, un contenido personal pero también social, con una finalidad expresiva, emotiva; el segundo, en cambio, volvía

34 Se trataba de un conjunto de barbacoas atendida cada una de ellas por un imitador del cantante francés que hizo famosa la canción con ese título. El lugar que se representaba mediante el forillo y otros elementos escénicos era la playa de Santa María del Mar, un pequeño arenal de la zona de Puertatierra conocido también como Playa de las Mujeres.

35 En esta fiesta hay actuaciones de carnaval y cada año se homenajea a alguien, pero una parte importante de los habitantes de la ciudad no vio con buenos ojos que fuera al concejal conocido como Pepe Blas, entre otros motivos porque el propio Ayuntamiento era una de las entidades organizadoras de tal homenaje; por eso, las agrupaciones carnavalescas que iban a actuar en la fiesta anunciaron un boicot, pero todo se resolvió al cabo de unos cuantos días por la renuncia del concejal al homenaje ante el rechazo popular que había provocado el asunto.

de nuevo a ejercer la crítica local hablando de la forma en que la alcaldesa coarta la expresión de los ciudadanos en los plenos municipales. Nuevamente los cuplés solo intentaban hacer reír hablando, en el primero, de los zurdos y, en el segundo, de las cosas que el enunciador acostumbraba a hacer antes de dormir.

Las semifinales son el momento más complicado del concurso porque en las últimas décadas el nivel de las agrupaciones que consiguen llegar a ellas es altísimo y, por tanto, hay mayor rivalidad; es en esta fase en la que las agrupaciones tienen que mostrar lo mejor que son capaces de hacer. Nueve chirigotas se disputaban tres puestos para la final y *Los Georgie Dann...* cantaban el último día, como decimos, en la sesión tradicionalmente conocida como “la noche de los cuchillos largos” porque, a su término, el jurado hace públicos los nombres de las agrupaciones que pasan a la final del COAC. El primer pasodoble interpretado por la chirigota comenzaba haciendo chistes sobre lo necesario que se ha hecho el móvil para todo el mundo, que se mira continuamente, incluso por la calle –esta es una de las agrupaciones que acostumbran a llevar pasodobles en clave mixta–, y terminaba diciendo que así los que mandan nos tienen como nos quieren ver, con la cabeza agachada. Pero la gran sorpresa surgió con el segundo pasodoble, cuando anunciaron que iban a dedicarlo a los pregoneros del Carnaval de ese año, la Chirigota del Love, para rectificar enseguida diciendo que era mejor que lo cantaran ellos mismos; así, la agrupación se retiró de escena mientras aparecía la Chirigota del Love que, utilizando la misma música del pasodoble de *Los Georgie Dann...*, cantaron que estaban allí porque no aguantaban un año sin pisar las tablas del Falla –habían decidido no concursar para trabajar la actuación que tendrían en la plaza de San Antonio correspondiente al pregón de Carnaval– y querían agradecer las muestras de cariño que estaban recibiendo. Como en tantas ocasiones, se trataba de poner a prueba los límites del reglamento, que solo indica que en las chirigotas son doce el máximo de componentes pero no dice que en todo momento deban ser los mismos, siempre que estén previamente inscritos, por eso es muy habitual encontrar agrupaciones en las que los componentes se turnan para cantar o que sustituyen a alguno de ellos por un personaje conocido, pero en esta ocasión se trataba del relevo de la chirigota completa y nada menos que por los pregoneros, lo que se consideró un buen homenaje, pero también una gran osadía que fue muy comentada. Retirados los pregoneros, la chirigota interpretó los dos cuplés, que se basaban en tópicos carnavalescos, como la suegra comprando en la teletienda y la moda de cocinar.

La chirigota consiguió llegar a la final a pesar de haberse inscrito en el COAC en el último momento, por los motivos que explicaron en el pasodoble de preliminares. Para esta sesión seleccionaron dos pasodobles con finalidad expresiva, el primero intentaba promover el sentimiento sobre todo del sector femenino del público, mientras que el segundo se dirigía más a los hombres, ambos, como todos los demás, en clave humorística al principio y sería después: hablaba uno del recuerdo de la primera vez que tuvo un encuentro íntimo con su novia en la playa de la Caleta y el otro era un homenaje al mítico jugador del Cádiz CF Mágico González que, reivindicando que se le pusiera su nombre al estadio Ramón de Carranza, parecía por su contenido local más apropiado para las primeras fases del concurso. Los cuplés son las piezas que más se puntúan en las chirigotas y la agrupación acompañó las coplas con elementos que llamaran la atención del jurado, aunque no se tuvieran en cuenta para la puntuación. Antes de interpretar el primer cuplé, sobre los cigarrillos electrónicos, habían invitado al público a cantar el himno de Andalucía por ser entonces 28 de febrero, el día de la comunidad autónoma, creando una situación emotiva para todos. Cuando iban a iniciar el segundo cuplé, dieron una nueva sorpresa: el telón de guillotina del teatro comenzó a bajar acompañado de los gritos de alarma del público que, sin explicarse el motivo, suponía que se estaba produciendo un “telonazo” –aunque ocurre en pocas ocasiones, el jurado puede mandar que se baje el telón por haberse dado alguna infracción muy grave del reglamento– hasta que la cortina se detuvo a una altura suficiente como para que los componentes de la agrupación pudieran tocarla con los brazos levantados; esto era porque el segundo cuplé hacía un chiste sobre el anuncio de Frenadol que emitían entonces las televisiones en el que un hombre sujeta la puerta de su garaje bajo la lluvia –puerta aquí representada por el telón del Falla– mientras su mujer le da indicaciones, pero no sale a ayudarlo porque no hay Frenadol en casa.

El criterio de esta chirigota a la hora de distribuir los pasodobles fue el habitual, con la excepción del último interpretado en la final, con tema local, cuya selección pudo obedecer –solo se trata de suposiciones que, además, no valoran en absoluto la calidad de la copla– a que la agrupación, habiéndose inscrito en el concurso en el último momento como ya hemos señalado, no tuviera demasiadas esperanzas de alcanzar esta última fase y, teniendo en cuenta que entre su actuación en semifinales y la de la final solo mediaba un día, no hubiera tenido tiempo suficiente para montar otro pasodoble más adecuado; o bien porque, para dar mayor fuerza a su reivindicación, quisiera cantarlo ante la alcaldesa en persona, cuya presencia en el teatro

solo estaría asegurada en la final. La aparición de los pregoneros precisamente en semifinales, la fase decisiva, estuvo perfectamente calculada y parece claro que, entre otros elementos, jugó su papel en el pase a la final. En cuanto al propósito de los pasodobles, se dio un equilibrio entre los reflexivos y los emotivos –incluimos entre estos últimos el interpretado por la Chirigota del Love–, cuatro de cada tipo. Pero en la modalidad de chirigotas son los cuplés las coplas que más puntúan y en ellos la chirigota no arriesgó y prefirió basarse en tópicos que generalmente funcionan y que podían adaptarse a cualquier fase del concurso, centrándose en el terreno lúdico y evitando o simplemente rozando la subversión social, moral o de cualquier otro tipo, solo provocando la sorpresa visual del telón en la final. Esta pudo ser la táctica seguida por la agrupación para sacar el mayor provecho posible de su repertorio en la pugna del concurso, al menos en lo que podemos deducir del orden y distribución de las coplas, pero también del uso de otros elementos escénicos encaminados a llamar la atención tanto del auditorio como de la audiencia televisiva.

En el carnaval de la calle no se compite, pero también se persigue un objetivo concreto que es ganarse al público para pasar todos juntos un buen rato. Si el público se divierte, también se divierte la agrupación. Hemos dado al principio de este apartado una secuencia tipo de la actuación de las callejeras advirtiéndole que admite todas las variaciones imaginables; cantar unos cuplés ya justifica la presencia de una agrupación en la calle pero, al mismo tiempo, es indeterminado tanto el número como el tipo de coplas que pueden añadir a su repertorio y, desde luego el orden en el que interpretan las piezas. La distribución del repertorio, sin embargo, no es aleatoria, sino que obedece a un plan previo que pretende hacerla variada, pero también a las condiciones de la situación en la que tenga lugar la actuación concreta, por tanto puede cambiar de una a otra. Es el director quien decide –o solo recuerda a los demás– la pieza que se va a cantar a continuación y da la entrada enunciando el primer verso de la copla, como también se hace en el carnaval oficial. El director de calle lleva anotada la lista de las piezas en una chuleta que generalmente disimula teniéndola pegada en una de las claves, en el pito o en la guitarra; a veces utiliza directamente la propia hojilla o libreto de la agrupación, que puede sacar y guardar entre piezas o dejar permanentemente sobre un atril, aunque hay quienes optan por solicitar a alguna persona del público que la sostenga. Recordemos que es muy habitual que algunos componentes de este tipo de agrupaciones canten con las letras delante, sobre todo en los primeros días de la fiesta; aunque se intenta evitar, ya es algo admitido en el carnaval callejero.

Quieren hacer una letra / para el himno nacional / porque es que "chunta tachunta" / transmite poco, a decir verdad, / pa que los futbolistas / puedan pegarse un cante. / No veo la novedad / si en cuartos de final / de siempre España ha dado el cante. / Los ves por la tele mirando las musarañas / nanana-nanananá nananana España. / Verás como con las prisas / harán la letra media hora antes; / hay que tener cara pa cantar / con la letra delante. Il divo, cuarteti di carbonara (CLL: C), 2008.

Las agrupaciones callejeras que llevan presentación no siempre la interpretan al principio de sus actuaciones, depende, entre otros factores, de la actitud que muestre el público en un pase determinado; unas veces se entiende la necesidad de crear un prólogo con cuplés esperando a que se incremente el auditorio porque el público es escaso y, otras, prefieren que esos primeros cuplés "calienten" el ambiente antes de pasar a desarrollar el tipo y el grueso del repertorio cuando ven que el público no está en la situación más propicia para la escucha. Cuando llevan popurrí, sí que suelen interpretarlo al final del pase, momento en el que el público ya se ha familiarizado completamente con el tipo y puede comprender mejor su desarrollo. Además, la estructura convencional de los repertorios hace que esto sea ya lo esperado por el público.

Al principio, los primeros años, terminábamos la actuación con los mejores cuplés. Hacíamos presentación, cuplés, si teníamos un pasodoble lo metíamos, luego metíamos otra tanda de cuplés, luego el popurrí y luego los mejores cuplés para el final, para acabar con lo mejor. La tendencia es ir de menos a más: si tú estás escuchando una chirigota, dices qué bueno el primer cuplé, cómo serán los que vienen. Pero nos dimos cuenta de que terminábamos el popurrí y la gente empezaba a irse y se perdían los mejores cuplés, así que hemos vuelto a la estructura tradicional. (Ana López Segovia en entrevista privada, junio 2015).

En el caso de que no haya popurrí, suele situarse al final de la actuación alguna canción larga con estribillos diferentes a los de los cuplés para que el público también participe; a veces esas canciones, así como las quartetas finales de algunos popurrís, requieren incluso otro tipo de participación como el baile, que puede ir desde que todo el mundo haga un simple gesto determinado hasta romper la distribución de agrupación y público bailando todos una conga, por ejemplo.

Los cuplés son las piezas fundamentales en las agrupaciones callejeras y sus sertas o tandas suelen situarse en la interpretación del repertorio casi siempre al-

ternándose con el resto de las piezas. Cuando las oficiales actúan a pie de calle, muchas veces agrupan también sus cuplés en tandas de más de dos. La ordenación de las coplas dentro de cada tanda suele obedecer a la gracia que se considera que tiene cada una, de manera que vaya en aumento situando el mejor al final, pero es muy habitual que el orden varíe de una actuación a otra dentro del mismo grupo de cuplés, sobre todo en los primeros días del Carnaval, cuando las ilegales todavía ensayan y ponen a prueba en la calle su propio repertorio.

Gómez, Leal y los Rosado³⁶ rompieron con lo establecido en el concurso y empezaron a hacer lo que les dio la gana. La esencia es la misma, pero son dos caminos distintos. La calle tiene más libertad; no es lo mismo cantar bajo los focos a veinte metros del público, que el teatro callejero, tan cercano, donde lo sutil se capta, donde se intercambian los papeles entre el público y el que está cantando; si estás en un escenario necesitas exagerar los gestos. En el Falla tienes que “pegar” desde el principio, pero en la calle, con el público a un metro y cantando por la cara, no tienes que cantar dos cuplés y pararte: en una ristra de cinco cuplés, en el primero a lo mejor no, pero en el segundo el público ya se ha hecho con la música, en el tercero se ha hecho con el tono, en el cuarto ya te lo has ganado y, si el quinto es uno bueno, pues ya está. (Los del Perchero, *Solo callejeras*, 16-6-2009).

Tomemos como ejemplo el repertorio de la chirigota callejera *Los condes de Cádiz* (2012), que llevaban en su libreto dieciséis cuplés³⁷, un pasodoble y dos canciones, que eran un swing de presentación y una rumba. En el CD que distribuía la agrupación no aparece uno de los cuplés, solo hay grabados quince, lo que indica que ya se desechó antes de las actuaciones en la calle. Por otra parte, el pasodoble que se incluye en el CD, “Hoy quiero hablarles de mi patrimonio”, es otro distinto del que está en el libreto, que hacía alusión a la celebración del bicentenario constitucional aquel año; sin embargo, la sustitución de un pasodoble por otro era sobre todo una cuestión formal, puesto que ambos cumplían la misma función dentro del repertorio, que era incluir al final una referencia a la afición carnavalesca del enunciador y tomar al público como enunciatario remarcando, a modo de homenaje, la necesidad de su presencia para poder desarrollar esa afición. El orden en el que

36 Se refieren a José Manuel Gómez el Gómez, Paco Leal y los hermanos Emilio y Paco Rosado, que son considerados fundadores del carnaval ilegal.

37 Hay agrupaciones que incluyen en sus libretos mayor cantidad de cuplés aún; por ejemplo, *La auténtica falange* (2014) llevaba treinta y uno.

aparecen las coplas en el CD es el siguiente: cuatro cuplés, presentación, tres cuplés, cuatro cuplés, rumba, pasodoble y cuatro cuplés.

Observando las actuaciones en la calle de esa chirigota –de dos de las cuales guardo registro, una grabación de Domingo Acedo (1) y otra propia (2), que pertenecen a distintos días–, podemos afirmar que el repertorio que presentaba constaba, en este orden, de tanda de cuplés, swing de presentación, tanda de cuplés, rumba y pasodoble. Se trata, por tanto, de dos actuaciones en las que la presentación no se cantó al principio, sino que comenzó con unos cuplés, algo bastante habitual, como hemos dicho, para pasar a interpretar después el swing que desarrollaba las principales características del tipo. La tanda de cuplés inicial de mi grabación (2) contiene cuatro coplas, mientras que en la grabación 1 consta de cinco cuplés, cuatro de los cuales son los mismos que en 2, pero cantados en distinto orden. La segunda serie de cuplés, de cuatro en ambos casos, difería en el cantado en tercer lugar, pero los tres restantes eran los mismos y situados en la misma posición. Por tanto, la chirigota interpretó ocho y nueve cuplés, respectivamente por actuación, de los dieciséis que figuran en el libreto o, si se quiere, de los quince que hay en el CD. En una actuación de *Los condes de Cádiz* encontrada en You Tube, en el canal de Francisco Javier Acedo Cruzado, hijo de Domingo Acedo y componente de la chirigota, aparecen por separado una primera tanda de cuatro cuplés y otra de cinco; en esta segunda serie hay dos coplas que no fueron cantadas en las grabaciones 1 y 2 a las que hacemos referencia, mientras que los otros siete cuplés sí están integrados en las series, pero ordenados de manera completamente distinta a como se interpretaron en esas actuaciones. En todas las sargas, aparece un estribillo al final de cada cuplé y otro diferente, más largo, cerrando cada tanda. En cuanto a la rumba, en las actuaciones 1 y 2 ocupa el penúltimo lugar de la secuencia, pero no así en el CD; esta canción tiene una función similar a la de un popurrí porque también hace referencia al tipo, amplía los datos sobre él, además de presentar posibilidades de participación por parte del público, como otras canciones que interpretan las ilegales. El pasodoble no contenido en el libreto es la copla que cierra las dos actuaciones a modo de propina, con ese final centrado en el público al que nos hemos referido antes.

El ejemplo de esta chirigota aquí descrito se repite mayoritariamente en todas las demás; cada actuación de una callejera contiene algún elemento diferente, aunque solo se trate a veces de la secuencia de las coplas, pero, más allá de la selec-

ción y el orden de estas, lo que la hace única es la relación que se establece entre público y agrupación.

6.6.3. Modos de transición

La transición o continuidad entre coplas, como la propia apertura de la actuación, también es en realidad un momento del espectáculo y algunas agrupaciones así lo vienen entendiendo. En el carnaval oficial de otros tiempos, al terminar la interpretación de una copla, la agrupación se quedaba parada y los músicos comprobaban la afinación de los instrumentos mientras los cantantes se reponían; el director, de espaldas al público, aprovechaba para dar alguna indicación al grupo, sobre todo en el caso de las comparsas, y era el momento para las chirigotas de “hacer tipo” al compás de pasacalles. Pero la teatralización de esta variante carnavalesca ha propiciado cada vez más el aprovechamiento de estas pausas para hacer tipo en su sentido propiamente dicho; todavía no son todas, sin embargo, las agrupaciones que así lo hacen, pero la evolución en este aspecto es evidente.

Ya *Una chirigota con clase* (1996), por ejemplo, había dramatizado las transiciones con breves intervenciones verbales del maestro don Adolfo y de alguno de los niños terribles de aquel grupo de escolares que representaban, intervenciones que terminaban dando el pie de la copla siguiente. Pero otras agrupaciones han utilizado otros modos de transición en los que no solo intervenía la palabra, también la música, como *La orquesta Cádiz* (2008) que, entre los pasodobles y los cuplés, hacía de una forma muy especial la habitual afinación de los instrumentos de la orquesta, representada en este caso por todo el coro, interpretando piezas carnavalescas muy conocidas de otras modalidades a base de ir incorporando instrumentos siguiendo las indicaciones del corista que hacía el papel de director de la orquesta; de esta forma, el coro cantó como transición en la fase clasificatoria un pasodoble de la chirigota *Las brujas Piti* (1984); en cuartos, un pasodoble de la comparsa *Los vikingos* (2003); en semifinales, la presentación de la comparsa *Voces negras* (1982) y, en la final, el pasodoble del Cádiz CF de la chirigota *La familia Pepperoni* (1998), dirigido esta vez por el propio Manolo Santander, su autor, como figurante. En todos los casos, se añadían a los instrumentos reglamentarios otros no habituales en un coro, como trompeta, trombón, contrabajo y caja y bombo, percusión habitual en la interpretación de chirigotas y comparsas. El éxito popular de este tipo de transiciones fue enorme, pero la Junta del COAC, restringiendo posibilidades


como ha hecho en otras ocasiones –recordemos el caso del coro a pie al que hemos aludido anteriormente–, cambió las normas para que esto no volviera a ocurrir en sucesivas ediciones del concurso en ninguna de las modalidades; así que ya en el reglamento de 2009 añadió la palabra “exclusivamente” en el articulado que se refiere al repertorio, de manera que en el 2.2, por ejemplo, decía que el repertorio de los coros “estará compuesto exclusivamente por presentación, tangos (composición más genuina de éstas Agrupaciones), Cuplés con sus correspondientes Estribillos y Popurrí. [...]”.

Aquella vez fue la primera y no ha vuelto a cantarse una pieza completa como continuidad entre las coplas del concurso, pero la dramatización ha seguido incluyéndose de manera cada vez más preparada y más relacionada con el tipo. Los aficionados al carnaval todavía recuerdan aquellas breves intervenciones de José Guerrero Yuyu tan esperadas por todos en las actuaciones de su chirigota –que en su mayoría eran espontáneas, a veces incluso como respuesta a las intervenciones de alguna persona del público–, como aquel “Con alegría moderada”, que daba la clave requerida para la interpretación, o el “Vámonos, señores, con sentimiento caletero. Vamos a ponérselo difícil a Martínez Ares³⁸” con el que daba entrada a los pasodobles de *Támpax goyescas...* (2001) abundando en el tipo de comparsistas que llevaban, o aquella intervención en semifinales de 2010 con *Los emires por donde se mire* –piénsese en la pronunciación andaluza, sin la –s final de “emires”, para apreciar mejor el juego de palabras del título– que hizo exclamar espontáneamente a uno de los componentes de la chirigota “¡Eso es un cuplé!”, según recogió el sonido de *Canal Sur TV*:

Vámonos, señores, por favor, que tenemos que estar en Kuwait a las nueve y media. Tenemos que estar en Kuwait a las nueve y media, que tenemos ochenta mujeres y, como lleguemos a las diez, hay que dar ochenta explicaciones.

Pero, en la actualidad, la continuidad está cada vez más “acuartetada”, como explicábamos en el caso de la apertura, y los diálogos entre los componentes de los coros, las comparsas y las chirigotas dando textura dramática al tipo son cada vez más habituales entre las coplas. Algunas chirigotas, como la del Love, ya tenían

38 Por supuesto que, tratándose de modalidades distintas, la chirigota no tenía la posibilidad de competir con Martínez Ares, que era el autor estrella de la comparsa en aquellos años.

esta característica como rasgo de estilo, pero no era frecuente en las comparsas; sin embargo, en 2015, *Qué penita de comparsa* supuso en ese sentido una sorpresa muy bien valorada, sobre todo por los partidarios de una mayor libertad en el concurso –aunque no por el jurado, puesto que la agrupación no llegó a alcanzar la fase de semifinales, pero sí consiguió el “Premio de la Crítica” que concede la prensa de la ciudad–, porque siendo una comparsa y cantando como tal, mantenía durante todo el repertorio el desarrollo dramático de un cuarteto, dando incluso un tono humorístico a los diálogos de apertura y de transición y a otros que interrumpían el canto en la presentación y en el popurrí, de manera que la actuación completa prácticamente estaba exenta de pausas y tenía la unidad argumental de un supuesto ensayo de la comparsa. En los diálogos la voz protagonista, sin cantar en ningún momento, la llevaba Iván Romero Castellón, autor de letra y música de esta comparsa –también lo es del conocido como Cuarteto de los Niños por la juventud de sus miembros, pero que a pesar de ella fueron primer premio de su modalidad en 2013 y 2014 y finalistas en 2015–, haciendo el papel de padre de uno de los componentes, pero llamándose Paco y disfrazado con una chaqueta blanca y sombrero del mismo color, tal como solía vestir Paco Alba. El hilo argumental era que una nueva comparsa pedía ayuda a Paco para que “echara un cable” dando consejos a los jóvenes componentes; con este argumento, a través de los diálogos en los que intervenían casi todos los comparsistas, se hacía una profunda crítica a las comparsas actuales, desde la forma de cantar y de tocar la guitarra a los tipos e incluso a las actitudes. Hay que destacar que en esos diálogos aparecían continuamente ripios como los que utilizan los cuartetos en los textos de sus parodias, aumentando así la hibridación de ambas modalidades. Veamos el diálogo que se establecía después de la interpretación del primer pasodoble en la fase clasificatoria (Vídeo  23):

PACO: ¿La comparsa cómo se llama, picha?

HIJO: ¿La comparsa, opá? La comparsa se llama *Fantasía de caletero*³⁹.

PACO: (Riéndose) Ah, *Fantasía de caletero*... ¿Y por qué no vais de carajos de mar vestíos de piconeros?

HIJO: Opá, opá, pero escúchame, ¿pero no te gustan las chaquetas de fantasía?

PACO: Esa chaqueta es una porquería, eh.

39 Es un título que recuerda los tópicos de las comparsas.

HIJO: Pero escúchame, tú sabes lo que te digo...

PACO: Yo lo sé, pero esa chaqueta te la ha hecho un enemigo, picha mía. Hazme el favor de quitarte esa chaqueta y ese gorro que es una horterada.

HIJO: ¿Pero todo el mundo, opá?

PACO: ¡Todo el mundo!

HIJO: Bueno, señores, los tipos fuera, los tipos fuera, joé.

(Todos se quitan las chaquetas y los sombreros; se quedan en camisa y sustituyen el sombrero por una gorra).

PACO: No puede ser, joé. Vienen los comparsistas a cantar ahora al teatro que en vez de disfrazaos vienen arreglaos, carajo.

COMPONENTE: Paco, Paco, Paco.

PACO: ¿Qué pasa?

COMPONENTE: Paco.

PACO: ¿Qué?

COMPONENTE: Nos ha quitao el disfraz, nos ha quitao el contralto...

PACO: ¡Aro!

COMPONENTE: ...Y nos ha quitao la púa. A la primera de cambio, nos vamos pa casa, Paco.

PACO: Nos vamo a ir pa casa, pero sonando como una comparsa, eh. Ponerse aquí todos. (Todos adoptan la distribución básica de la comparsa con el nuevo tipo) Esto ya... esto ya es otra cosa ya, porque nadie había visto nunca a un caletero con ese gorro, eh. Venga, vamos a ver. Niño, introducción; (al guitarra de punteo) no quiero púa. Vamo a cantar... vamo a decir ya en un pasodoble cuatro verdades⁴⁰, ¿no? Venga.

HIJO: ¿Cuatro verdades de verdad?


PACO: Venga. Cuatro verdades bien dichas.

HIJO: Escucha este pasodoble, opá, picha.

(Cantan un pasodoble sobre el empleo precario pero con altos requisitos comparándolos con los requisitos que se les piden a los políticos).

En las agrupaciones callejeras, las intervenciones de continuidad siempre han existido exigidas de alguna manera por la cercanía física con el público; generalmente tenían carácter espontáneo, pero ahora están cada vez mejor preparadas aunque, como ocurría también en las aperturas, aparezcan mezcladas con alusiones

40 Los pasodobles de comparsa deben tratar temas serios y muy sentidos.

improvisadas requeridas por la situación. Igual que en las aperturas, suelen ser alocuciones dirigidas al público, aunque haya momentos en que el locutor –o locutores, por turnos– también se dirija al grupo. El siguiente ejemplo corresponde a la chirigota *Las damas de la templanza* (2014), un grupo de puritanas en lucha contra el alcohol y cualquier otro vicio. Este momento de transición es inmediatamente posterior a la interpretación de un himno que servía de presentación a la chirigota y arranca con la reconvención a una persona del público que está encendiendo un cigarrillo (Video  24)⁴¹:

MATOS: El tabaco, nooo, ¡nooo! Digo vamos a hacer una actuación sin nadie que fume y la ha estropeao, joé.

UNA PERSONA DEL PÚBLICO: Hay otra ahí...

COMPONENTE 1: Es un caso perdío... Los casos perdíos no los tratamos, los que están entremedias, los que tienen salvación.

MATOS: Bien, ahora después de esto... ¿El himno os ha gustao?

PERSONAS DEL PÚBLICO: Sí.

MATOS: ¿Cómo pa no inno⁴²? Nos quedamos aquí, nos quedamos aquí, no nos vamos. Vamos a cantar un par de cupleses. Nosotros hemos aprendío este tipo de cancioncita por internet, por You Tube, y son una serie de alegorías... de arengas al pueblo gaditano para que dejen el alcohol. Tenemos una cosa clara: que después de la actuación no querréis ver el alcohol ni en pintura...

COMPONENTE 2: O to lo contrario de lo malo que es.

MATOS: Si no... si no ocurre esto, podéis comprarnos un libreto y ahí vienen más explicaciones. ¡Alcohol *is prohibited*! (Suenan los pitos dando la entrada) El alcohol queda prohibido.

En cualquiera de los casos, la función principal que tienen estas intervenciones de continuidad es la de seguir abundando en el tipo a base de distintos detalles y servir de introducción a la siguiente copla, incluyendo habitualmente el pie, el primer verso, que, en el caso de *Las damas de la templanza*, según vemos, se daba primero en inglés, como correspondía a la supuesta procedencia anglófona de estos personajes, y después se traducía al español.

41 Video cedido por Domingo Acedo.

42 Juego con el parecido fonético entre la palabra "himno" y la pronunciación gaditana de "irnos" como [ínno].

6.6.4. Despedida o cierre

En el carnaval oficial existen fórmulas verbales tradicionales de cierre de la actuación en las propias coplas; debemos recordar que la última cuarteta del popurrí de gran parte de las agrupaciones e incluso, como ya hemos visto, el final del tema libre de muchos cuartetos cumple esa función de despedida, generalmente con un carácter emotivo de acercamiento al público, incluso a veces cambiando la música a tonos menores para favorecer esa clave comunicativa. En esta parte, la agrupación solía asegurar que el año siguiente volvería para cantarle a Cádiz, o le decía al público que se verían en la calle, que se iba a La Viña y que la buscaran por allí, etc., tópicos que en muchas ocasiones actualmente se utilizan con intención paródica, como en la intervención hablada de Paco, el personaje que acabamos de ver en *Qué penita de comparsa* (2015) que, cuando daba las indicaciones al grupo previas a la interpretación de la última cuarteta del popurrí, decía: “[...] Y por favor, no vaya a acabar el final del popurrí en La Viña, que está La Viña llena de gente de finales de popurrís na más”. Las agrupaciones en los últimos años suelen cerrar las actuaciones afirmando sus referencias al tipo y añadiendo otros detalles que tiene que ver con la comicidad o con las emociones que han intentado provocar a lo largo de su actuación. Pueden servirnos de ejemplo los cierres de los popurrís de las cuatro agrupaciones que alcanzaron los primeros premios de cada modalidad en 2015:

Que los ochenta nunca se fueron, / que los ochenta te los traigo yo, / ochentero, chirigotero, ¡Los Superpop! Los Superpop (CH).

Como vemos, la chirigota ganadora optó por un cierre con alusiones al tipo que llevaba, cantantes de la década de los ochenta, con una música de ritmo muy marcado que invitaba al baile; no hay en su cierre ninguna otra referencia más que el uso de un deíctico de segunda persona referido al público de manera individualizada, en singular (“te”), como fórmula inclusiva del enunciatario, buscando un acercamiento.

Ya no hay nada más que decir / solo me queda irme a mi manera / y, como no tengo a nadie que me quiera, / pos no me pienso despedir, / jajajaja. Los millonarios (CP).

La comparsa, con el disfraz de mendigos vestidos con un ropaje deteriorado de caballeros decimonónicos, aseguraba que eran millonarios, pero no en dinero sino en tiempo. El tiempo es precisamente uno de los grandes enemigos de las actua-

ciones en el concurso y, al terminar la suya, *Los millonarios* pretendían reírse de la norma, al menos formalmente. El repertorio había aludido a las muchas críticas recibidas por los sucesos del año anterior –siempre poniendo voz a su autor⁴³– y concluían aquí con que nadie los quería, por tanto iban a marcharse sin despedirse. Estos versos los repetían tres veces y acababan bailando mientras tarareaban la música de la cuarteta. Ninguna referencia positiva al público, ni al amor a Cádiz cerraba esta actuación, pero sí una alusión a la tradicional despedida, aunque fuera para advertir que tampoco seguirían esa norma.

Oh, Cádiz mío, / mi nuevo amor, / fue conocerte / mi perdición. / Te juro / por ti yo mato / o muero yo (bis) / Oh, Cádiz, / por ti yo mato / o muero yo (bis). La trattoria (CO).

El coro no cerró el popurrí con una despedida propiamente dicha, pero su confesión de amor a la ciudad, muy propia de la modalidad, se entendía, dentro de la tradición, con esa función. Al mismo tiempo, el uso de los verbos “matar” y “morir” seguía ilustrando las características del tipo que presentaban los coristas, el de unos mafiosos en una *trattoria*.

Creo que me va a dar / algo de corazón, / tengo la tensión a 20, / tengo alto el colesterol. / Creo que me va a dar... / ya me he tomado un sintrom, / me he tomao dos o tres, / en verdad sin tron ni son. / Creo que me va a dar / algo de corazón, / si no me ves por la calle, / estoy en la 102. / Creo que me va a dar / algo de corazón, / ¡corazón!, ¡corazón! / [Hablando] ¿Qué horas son⁴⁴? Un montón de tarde ya... / [Cantando] ¡Po vámonoooo! Los pensionistas se las dan de artistas (CU).

El cuarteto, cuatro hombres mayores sentados en dos bancos de una calle o una plaza, llevaba también el tipo hasta el final de su tema libre, que se cerraba con esta cuarteta; pero en ella se le habla al público, en segunda persona del singular, de la posibilidad de verse por la calle, aunque condicionada de manera negativa. El juego de palabras del final tiene el efecto de un profundo cambio de focalización

43 Juan Carlos Aragón decidió sacar el año anterior una comparsa sin presentarla a concurso, actuando allí donde la requerían bajo contrato, y casi todas las agrupaciones de 2014 hicieron referencia en sus coplas a la ausencia de este famosísimo comparsista, la mayoría para criticar esa decisión. El grupo que formaba *Los millonarios*, sin embargo, se había renovado en su mayor parte con respecto al de 2014, por tanto no hablaban por ellos mismos.

44 Similitud fonética entre “corazón” y “qué horas son”: [korasón].

jugando con las presuposiciones del oyente: aunque los cuartetos están hablando de su salud, el hecho de repetir la palabra “corazón” al final de una última cuarteta, permite suponer que van a entrar en el campo de los sentimientos, sin embargo nos sitúan de repente en el tiempo para decir simplemente que, como ya es muy tarde, se van.

En todos los casos, como vemos, existe una relación con el tipo, pero también de una u otra forma con las despedidas tradicionales, que podrían resumirse así: “Ya se van estos (el nombre o el tipo de la agrupación) a la calle en Carnaval y allí nos veremos, pero el año que viene volveré para decirte, Cádiz, cuánto te quiero”.

Sin embargo todavía no termina la comunicación cuando acaba la última cuarteta del popurrí o del tema libre; entonces llega el momento de la expresión sonora del público a través de los aplausos y los gritos de aprobación y del agradecimiento de ese reconocimiento por parte de los intérpretes a través del saludo, inclinando la cabeza, levantando los brazos o aplaudiendo a su vez al público, como en cualquier espectáculo. No es extraño, además, que la agrupación reanude brevemente su actuación en medio de los aplausos cantando algún estribillo o los versos finales de popurrí mientras baja el telón. Por otra parte, una cámara lateral situada dentro del escenario permite, solo a la audiencia de las televisiones, ver lo que ocurre después tras las cortinas durante unos momentos; lo que vemos son los abrazos y los gritos alborozados de los componentes de la agrupación, sin importar que la actuación haya ido bien o mal porque, como este momento televisivo lleva años instituido, todos saben de antemano que han de dar una imagen que los muestre satisfechos del trabajo realizado.

En el carnaval ilegal hay dos referentes a los que se atiende con preferencia en el cierre de las actuaciones, el público y los libretos, además de compartir con el carnaval oficial la relevancia del tipo, que se remarca entonces por todos los medios, verbales, musicales, gestuales, etc. El público adquiere protagonismo en ese momento de la transmisión porque a él se dirigen los agradecimientos por considerar que ha colaborado en la consecución de la finalidad última, pasar todos un buen rato con la actuación, aunque en muchos casos, teniendo en cuenta el tono humorístico generalizado de esta variante carnavalesca, se le hace ver que se le está adulando para conseguir venderle un libreto o un CD. La última copla del pase de las agrupaciones callejeras, sea del tipo que sea en cuanto a su for-

ma –popurrí, pasodoble o cualquier otra canción–, tiende a cumplir esa función doble; si no ocurre así, es porque ya se ha advertido antes de cantarla de que, a continuación, se podrán comprar los libretos, o bien porque ese anuncio se hará, hablado, al terminar la interpretación de la copla. A veces, aunque no es lo habitual, la advertencia aparece ya al principio de la actuación –lo hemos visto más arriba en las intervenciones de continuidad de *Las damas de la templanza*–, como hacía la *Camerata Guatífó* (2005) en los últimos versos de su vals de presentación, jugando con el parecido fónico existente entre el verbo “pagar” y el nombre del virtuoso músico Paganini, juego bastante habitual en el humor coloquial: [...] *Seguirá nuestro programa / con cuplés del maestro Rosini / y que no se vaya nadie... / que al final tocará Paganini.*

Viendo distintos casos del actual carnaval callejero encontramos, por ejemplo, solo referencias al tipo, como en la siguiente cuarteta final de popurrí que resulta un resumen de lo cantado en el repertorio de la chirigota, muy crítico con la situación social y política.

Soy de la España que me gusta a mí, / de duquesas y de infantas, / la del palco del Madrid, / la de Blesa y de Botín, / la de pandereta y charanga, / del pequeño Nicolás, / la escopeta nacional... / soy la España de Berlanga. La escopeta nacional (CLL: Pop), 2015.

Otros finales de popurrí recuerdan mucho los de las agrupaciones oficiales, sobre todo los de las más clásicas, en los que se hacen alusiones positivas a la ciudad y a las propias coplas de carnaval, incluso la agrupación asegura que volverá para estar junto al público, al que confiesa su cariño. Eso ocurre en el siguiente caso, pero también podemos observar en él amplias referencias en relación con el tipo, además del ofrecimiento del libreto y el disco, indicando incluso el precio.

Y ya nos vamos / los cocineros, / y al compás del pasodoble / se van los chirigoteros. / Y te recuerdo / que aproveches la ocasión / pa comprarme un libretito / o un CD muy baratito; / son tan solo tres euritos / y solo me quedan dos. / Vinimo a Cádiz / tan solamente a aprender / y a disfrutar con el sabor de su cocina / y copla a copla hemos llegado a aprender / el sabor que tiene Cádiz en cada esquina. / Y una mousse de pasodoble te canté, / yo te puse a fuego lento mi cuplé / y entre copla en mi cocina disfruté / porque tú estaba a mi lado. / Si en Cádiz quieres cocinar, / debes aprender / a llevar el compás / haciendo un paté, / a hacer vichyssoise / sabor a cuplé / con su estribillito. / Y

es que me tienen que matar / para no venir a cantarte en Carnaval, / muy cerca de ti / mientras te digo te quiero, / porque tú eres la alegría / que le das la vía / a este cocinero. Mamasterchef (CLL: Pop.), 2014.

Aunque lo más habitual es pedir la voluntad por el libreto, la siguiente canción también fija el precio del mismo. En este caso, la principal relación con el tipo está en la música de la canción, “El final del verano”, del Dúo Dinámico, a quienes van representando los que cantan, pero también encontramos una referencia a que son estrellas del espectáculo en el hecho de ofrecerse a firmar el libreto. Este dúo, que indica que el siguiente pase se dará en un lugar cercano –una forma de decir que volverá–, trata al público con una confianza absoluta y termina pidiéndole que no desvele los chistes de los cuplés.


Dame, dame, dame, por favor / un eurito nada más / y el libreto yo te firmaré / con cariño de verdad. / Nunca, nunca, nunca digas, no / he escuchado algo mejor / porque sé que se lo dices tú / a to el mundo, julandrón. / El final / del concierto / llegó / y tú llorarás; / no te aflijas, / volveremos / a cantar / aquí detrás, / pero sé / que si te quedas / yo repetiré, / eso sí, tú nunca / cuente el final / de los cuplés. Dúo Dinámico (CLL: Can.), 2011.

En el siguiente ejemplo hay muchas semejanzas con este anterior, entre otras por el hecho de indicar que habrá otra actuación pronto y en el trato de confianza que se le da al público, a quien se alude, como en los casos anteriores, en singular, de manera individualizada, permitiéndose hacerle notar que ha bebido demasiado, “vas muy perjudicao”. En este final de popurrí se explica en qué se invertirá el dinero de los libretos y las chapas: en “líquido”, en bebida para seguir disfrutando de la fiesta.

Los Óscar nos marchamos ya / la gala llega a su fin, / no preocuparse que otra habrá / cerca o lejos de aquí. / Somos premios de callejón, / la calle es mi tablao; / si te has reído, es normal: / vas muy perjudicao. / Libreto / tengo uno pa ti, / chapa pa ti, / coplas pa ti / y los euros pa mí; / a tu salud / los voy a invertir / en líquido / para hacerte reír. Los chicos de oro (Los Óscars de Jolibú) (CLL: Pop.), 2015.

También cuando piden dinero dejan patente su ingenio los carnavaleros. El Cuqui y el Ketama llevaban un romancero en 2015 con el título *Viviremos como podemos*. *Podemos*, en el que jugaban con las distintas formas de los verbos “poder” y “podar”. Su sencillo disfraz consistía en un mono de trabajo verde y, al terminar la

recitación, preguntaban al público: “¿A que no sabéis de qué vamos disfrazaos?”. Entonces se daban la vuelta y en su espalda se podía leer: “Parques y jardines”, a lo que los romanceros añadían: “De jardinero, de jardinero; dejar dinero, dejar dinero”.

La película documental de Luis Lázaro *Carnaval Geographic. Por amor al arte* (2008) se cierra con una breve selección de finales de actuaciones de agrupaciones callejeras y romanceros en la que se pueden observar muy diversos estilos. El siguiente vídeo contiene un fragmento de la película (Vídeo  25).

El grupo concreto y completo de participantes en el carnaval callejero, agrupación y público, se forma para el suceso comunicativo, la actuación carnavalesca; la agrupación permanece como tal al finalizar el proceso, pero el sector que corresponde al auditorio se disgrega después en microgrupos que seguramente no volverán a tener contacto entre sí, separándose de la misma forma de la propia agrupación, aunque sea tras mantener un breve diálogo con alguno de sus componentes mientras se le compra un libreto. El desconocimiento entre sí de los componentes de la agrupación y los del público y esta prevista disgregación son factores que, sin embargo, no evitan ni dificultan la cooperación durante el intercambio, ya que existe una finalidad lúdica común –aunque pueda haber también otras–, de ahí el trato de confianza que acabamos de observar en las coplas, como el que mantenemos en cualquier otro ámbito con las personas con las que hemos pasado un buen rato.

6.7. LA CUESTIÓN DEL GÉNERO

Dentro de la Etnografía de la comunicación el género equivale a un tipo de suceso comunicativo (Saville Troike, 2005), que sería visto como un rasgo o componente más dentro del análisis de dicho suceso, aunque en realidad sea el resultado de una combinación específica del resto de sus componentes.

Un género concreto se puede describir o analizar en términos de la manera específica en que se concretan y se articulan el resto de los componentes: la situación, los participantes, las finalidades o funciones, la organización estructural interna, el tono, los instrumentos verbales y no verbales y las normas de interacción y de interpretación que caracterizan y regulan una clase de eventos. (Calsamiglia y Tusón, 1999: 260).

Siguiendo los presupuestos de Bajtín (1979), el carnaval de las coplas constituye un género discursivo porque unas condiciones específicas y una función determinada de la comunicación han generado unos tipos temáticos y unas composiciones con una estructura interna y un registro o estilo funcional propios, que además son relativamente estables. Pero siendo el carnaval de las coplas un género discursivo secundario, complejo, con características literarias en cuanto a la actividad del ámbito de la producción que, como hemos visto, se manifiestan en el propio producto, las coplas, incluso podemos considerarlo como un patrón comunicativo inscrito entre los géneros literarios “mayores”, en concreto los teatrales, entre aquellos que tienen como base formas musicales, tales como la ópera, la zarzuela, la revista o el musical. Esta inscripción última se deriva de la observación y el análisis que hemos abordado en este apartado en torno al proceso de transmisión de las coplas.

Tras un repaso de la historia del teatro –que ha segregado siempre el teatro popular del culto, para lo que ha tenido que ocultar, por ejemplo, las manifestaciones escénicas habidas desde el *Auto de los Reyes Magos* (siglo XII) hasta la intención dramática encontrada en las églogas de Juan del Enzina (siglo XV), o ha tenido que denominar “montaje, propuesta vanguardista, experimento escénico” al teatro actual no basado en el texto como, entre otros, el de La Fura dels Baus–, Blázquez Ruz (2001; Actas, 2003) defiende, desde la semiótica, que el teatro tiene la función de crear significados mediante una polifonía de signos que establece un proceso comunicativo en el que han de darse, al menos, tres elementos: el portador del signo (actor), el designado o denotado (personaje) y el intérprete del signo (público); A encarna a X mientras S lo presencia. Para que el actor encarne al personaje ante el público, tiene que actuar de una determinada forma, con un determinado aspecto y en un determinado espacio; pues bien, las agrupaciones carnavalescas tienen su razón de ser en la adopción de otra identidad, en la encarnación de un personaje para interpretarlo ante un público en un teatro o en cualquier otro lugar físico donde configuran su propio espacio dramático mediante otro conjunto de signos. Blázquez Ruz analiza el caso de las agrupaciones carnavalescas y llega, entre otras, a la siguiente conclusión:

En el caso de Cádiz, hemos llegado a la conformación de auténticos espectáculos que bien pudieran ser entendidos como Teatro en el sentido amplio de la palabra. Un auténtico género teatral digno de mención y estudio como lo son otros con los que coincide en elementos formales y estructurales. (67).

Hablamos de un género teatral que, sin embargo tiene como razón de ser lo carnavalesco, puesto que de ahí nace el tipo, el personaje que se interpreta más allá del disfraz y que constituye una falsa identidad o, si se quiere, una máscara intelectual. El tipo, a su vez, dota de teatralidad a los textos carnavalescos que canta o recita el intérprete en una simbiosis total. El humor, tan frecuente en las coplas, refuerza –no lo origina– el carácter carnavalesco de ese teatro porque lo conduce a la subversión del razonamiento habitualmente admitido desmontando la realidad.

Independientemente o no del humor, el teatro, según mi opinión, es la estrategia desconstruccionista por excelencia. Toda construcción dramática se convierte en una desconstrucción de lo real, creando una metarrealidad con aspecto de realidad plena.

Una de las estrategias fundamentales de la desconstrucción es la parodia o el humor [...]. La parodia es una inversión irónica de lo canónico, que se constituye en una de las mejores maneras de tratamiento formal y temático de los textos para desnudarlos y desconstruirlos. Es la subversión de la lógica cartesiana, del discurso puramente racional y hegemónico. La desconstrucción más que una demolición sería una recontextualización. (Gutiérrez Carbajo, 2009; edición, 2010: 121).

Por otra parte y según hemos visto a lo largo de este capítulo, el tipo no solo se manifiesta en las letras de las coplas, también en la interpretación que de ellas se hace en el proceso de transmisión, cuando se plasma en el espectáculo ideado para el intercambio, en el que intervienen, entre otros elementos, la música, el vestuario, los movimientos y la gestualidad del intérprete. En ese proceso, con el emisor y el receptor cara a cara, es cuando termina de configurarse el germen teatral que hay en la copla.

Sin embargo, en el género teatral carnavalesco aparecen una serie de características que le dan entidad propia. Una de ellas es que –excepto en el caso de los cuartetos actuales, que en su evolución parecen adentrarse en el teatro cómico convencional– la interpretación no desarrolla una acción en escena; la acción, si la hay, solo se narra, y la interpretación, más gestual que kinésica, colabora en darle el tono emocional que necesita el espectador para comprenderla en toda su extensión. Se trata de un tipo de teatro en el que el texto es el centro y todo lo importante desde el punto de vista comunicativo se transmite a través del código verbal.

En lo que atañe a los elementos del proceso comunicativo encontramos, además, otra de las peculiaridades del género carnavalesco que también lo separa de otros relacionados con el teatro convencional: a pesar de que hablamos del emisor, el actor, el intérprete y lo hacemos en singular, en el carnaval, A, quien encarna a X, generalmente está constituido en realidad por un grupo de personas y no por un individuo, aunque X sí esté individualizado. Los grupos dramáticos que aparecen como coros tanto en la tragedia griega como incluso en la ópera se distinguen de la agrupación carnavalesca en que esta no depende de las vicisitudes de ningún personaje externo a ella para comentar o explicar lo que este hace, sino que es “el personaje”; a veces se limita a narrar –como narrador interno o externo– acciones o anécdotas propias o ajenas, pero otras veces expresa sentimientos y opiniones, siempre desde la perspectiva del tipo que encarna, pero no de un modo unitario y uniforme, sino matizado por la psicología y las características expresivas de cada una de las seis, doce o treinta y cinco individualidades que forman la agrupación, lo que no ocurre en ninguna otra manifestación dramática.

Tampoco necesita el carnaval de las coplas configurar materialmente un espacio escénico relacionado con el tipo, aunque a veces lo haga, –en ocasiones incluso se prescinde del vestuario correspondiente al personaje– puesto que el auténtico escenario es el lugar inmaterial en el que se produce el encuentro entre agrupación y público. Se trata de un escenario virtual que surge de ese encuentro físico en un lugar determinado y de la comunicación verbal e intelectual –comunió– entre los participantes. Ni siquiera existe un tiempo unitario como coordenada dramática, ni externo ni interno; el personaje de Napoleón puede referirse a determinadas situaciones que tienen lugar en la época actual cruzándolas con otras que ocurren en la prehistoria, y lo aceptaremos igualmente. Además Napoleón podrá hablarnos unas veces como un niño, otras como una anciana y lo admitiremos todo porque Napoleón nos lo dice viviéndolo ahí, delante de nosotros.

Todas estas peculiaridades y muchas otras que se podrían añadir es posible que hagan pensar a algunos que no estamos hablando de teatro sino de otra cosa: ¿cómo puede ser teatro cuando no hay acción ni tiempo ni lugar? Mantenemos, sin embargo que se trata de una modalidad específica del teatro porque hay texto, hay ficción y hay interpretación de un personaje, además de que su transmisión básica es presencial por parte de agrupación y público. Se trata de una modalidad dramática que se llama “carnaval”.

Lo más frecuente cuando se habla del carnaval de las coplas sin especificar es referirse a la variante oficial, dada su mayor extensión y popularidad. Ya hemos visto la relación simbólica tan fuerte que esta variante tiene con el teatro Falla y también el aprovechamiento escenográfico que paulatinamente las agrupaciones del concurso han ido haciendo de su escenario; así, no es extraño que en Cádiz se identifique lo teatral del carnaval con el oficial, mientras que se considera que el carnaval ilegal se caracteriza por su espontaneidad⁴⁵. Si existen grados en lo teatral, en realidad ambas variantes se encuentran muy próximas en esa supuesta escala, en lo que difieren es en el grado de espectacularidad; las posibilidades materiales y tecnológicas del teatro Falla no tienen réplica en la calle, pero en ellas no reside la verdadera esencia de la dramática.

Hay un solo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo vivo. Debido a esto cada desafío del actor, cada uno de sus actos mágicos (que el público es incapaz de reproducir) se vuelve algo grande, algo extraordinario, algo cercano al éxtasis. Es necesario por tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario, removiendo todas las fronteras. (Grotowski, 1980:36).

La espontaneidad tiene también cabida en el carnaval oficial, a pesar de que las estrictas normas reglamentarias den a veces la impresión de querer ahogarla, minimizarla; la libertad de la calle, en cambio, sabe aprovechar lo espontáneo, lo imprevisto, como un valor dramático más, entre otras razones porque el público muchas veces determina la línea a seguir por los intérpretes, como hemos visto.

Así, diríamos que, mientras que el carnaval del concurso se encuentra relativamente cerca de la revista o del musical por desarrollarse en un teatro, en un tiempo y un lugar previamente determinados y ante un público que paga entrada, el carnaval ilegal tiende más a la performance por la importancia que en él tiene el proceso de transmisión en sí mismo –durante el cual muchas veces se va dando el acabado al producto–, y porque la representación ante un público libre se desarrolla en cualquier lugar y en cualquier momento y puede tener cualquier duración, todo depende de la voluntad de los participantes. Por eso, del carnaval oficial lo que más se retiene en la memoria es la calidad literaria y musical de las coplas y el

45 Así se puede constatar, por ejemplo en la mesa redonda que, bajo el título “Espontaneidad y teatralidad” tuvo lugar en el *IV Seminario del Carnaval* (1990; Actas, 1991).

espectáculo que nos ha sido ofrecido, mientras que de la calle se recuerda sobre todo el ingenio humorístico demostrado por la agrupación y “el ratito que hemo echao” escuchándola.

A pesar de la extensa experimentación formal del carnaval de las coplas, sus autores e intérpretes no son del todo conscientes de que se desenvuelven dentro del ámbito de un género determinado, dejando aparte las reglas externas que contiene el reglamento del COAC; al fin y al cabo no tienen por qué echar mano de ninguna teoría para desarrollar su arte, aunque a los demás sí nos resulte útil para comprenderlo mejor.

Para mí el carnaval es ecléctico, suma de corrientes, culturas, influjos musicales y literarios... El canon del carnaval no existe. ¿Por qué en una comparsa tienen que ser quince componentes si con menos se organiza mejor, se canta mejor, se armoniza mejor, se viaja mejor? El año pasado⁴⁶ pude reducir los componentes y reforzar la instrumentación en piezas clásicas como el pasodoble y el cuplé, pero desistí porque podía desorientar al público. (Juan Carlos Aragón, 2014, web⁴⁷).

La paradoja que desarrolla Juan Carlos Aragón abunda, sin embargo, en la existencia del género del carnaval de las coplas: la posible desorientación del público a la que hace alusión tendría lugar precisamente si se rompieran las reglas del carnaval –tanto las internas como las externas, que es a las que él alude–, el género, que él denomina “canon”. Las normas del género forman parte del acuerdo comunicativo del carnaval, de ahí que sea necesario contemplarlas de alguna manera para que el resultado no sea una recepción fallida.

P. Para ti, que eres también autor de canciones fuera del carnaval, ¿qué es lo que decide que algo sea carnaval o no?

García Argüez: Pensándolo ahora sobre la marcha, creo que es el público, que mayoritariamente lo acepta o lo rechaza, sea el público del teatro o el de la calle. ¿Qué decide que algo es flamenco o no? ¿Qué decide que Ketama sea o no flamenco? Pues no lo sé. Imagínate que yo saco una ilegal con dos tambores y me pongo a cantar blues, el público diría que eso no es carnaval

46 Se refiere al año en que su comparsa no participó en el concurso, a pesar de presentar nuevo tipo y repertorio original.

47 Mesa redonda “¿Es conveniente una reconversión en las comparsas?”, VIII Congreso Gaditano del Carnaval.

[...] porque quien contribuye definitivamente a construir los géneros es el público. (Miguel Ángel García Argüez en entrevista privada, julio 2014).

Hemos visto cómo el género del carnaval gaditano se ha extendido, ha influido en otros carnavales y se ha imitado en muchas de sus características. Hay, sin embargo, una serie de rasgos añadidos a este carnaval matriz que son difíciles de enunciar y que vendrían a definir el estilo reconocido con el que se maneja tradicionalmente el género en la ciudad de Cádiz. Ese estilo se utiliza y se distingue de manera intuitiva y es lo que diferencia a algunas agrupaciones gaditanas –no a todas– de las demás, sean de donde sean. En la mesa redonda de la que está tomada la cita anterior de Juan Carlos Aragón (2014, web), se hablaba de las comparsas y de la conveniencia de introducir ciertos cambios en la modalidad; sin embargo, una parte del debate se centró en el “estilo de Cádiz”. Paco Rosado intervino afirmando que el estilo gaditano se ha perdido, que las agrupaciones se han alejado tanto de él que lo que hacen “ya no es carnaval”. Veamos unos fragmentos de las intervenciones de estos dos autores sobre el asunto:

J. C. Aragón: La tradición es importante pero no debe inmovilizar. Cuando Paco dice que el estilo gaditano se ha perdido, creo saber a lo que se refiere. Pero ¿qué es exactamente? ¿Quién es el dueño del criterio? ¿Los jóvenes de Cádiz tienen estilo gaditano? ¿Es el de la etapa de apogeo de Paco Alba, o de Antonio Martín? ¿Lo de ahora no es estilo gaditano? ¿Se considerará así dentro de un tiempo? [...]

P. Rosado: El estilo de Cádiz es lo que llevamos dentro, lo que hemos *mamao* desde chicos. Yo asistí al nacimiento de la comparsa; los popurrís se hacían con música de zarzuela porque era lo que se escuchaba y se retroalimentaban utilizando músicas propias de años anteriores, como hacía Fletilla. Ahora tenemos a un clic todas las músicas, pero yo recuerdo ese gustito cantando... lo que se llama “por Cai”; igual que en el flamenco, el cante de Cai no es igual que el de Jerez.

Aunque resulte del gusto de la mayoría, no podemos confundir el estilo “tradicional” de Cádiz con el género del carnaval. Actualmente, ese estilo tradicional (ver 5.1. D) convive con otras corrientes a las que, además, hemos de sumarles los estilos individuales de los autores e incluso los propios de cada agrupación, estos últimos tan sobresalientes en el carnaval callejero. De las intervenciones anteriores se puede deducir que, como ya habíamos observado, cuando se habla de estilo gaditano se está aludiendo únicamente a cuestiones relacionadas con la música

y la interpretación, sobre todo en sus aspectos vocales, que tienen como modelo fundamental las agrupaciones de la segunda época de la historia del carnaval de las coplas.

El gaditanismo lo lleva el carnaval intrínsecamente, todo el que compone o hace carnaval tiene esa chispa gaditana que la lleva en los genes, en la forma de decir las cosas, en la forma de cantarlo o de interpretarlo. Siempre digo que podemos darle un tango al Orfeón Donostiarra y posiblemente lo cante a la perfección, sin fallar una nota, pero eso sí que se escapa del carnaval. El carnaval tiene unos cánones que no están escritos ni están marcados pero que suena de una manera diferente, se dice y se siente de una manera diferente y ahí es donde está Cádiz, no tanto en las letras ni en lo que se le cante. (Manuel J. Morera, en entrevista privada 2014)

El estilo gaditano es en realidad una manera de decir característica, aunque no única, de la ciudad de Cádiz. Los estilos son una cuestión de gustos, pero nunca pueden identificarse con los géneros. El carnaval de las coplas tiene en el estilo gaditano su manifestación más genuina, al menos hasta ahora, pero, en tanto que género artístico, el carnaval de las coplas es un concepto mucho más amplio.

A lo largo de las tres décadas de duración de la segunda época del carnaval de las coplas, la época de las Fiestas Típicas, solo había una manera de hacer carnaval, la admitida en el concurso y controlada por la censura. Aunque ya libre de censura, esa línea se ha mantenido en la época contemporánea en el carnaval oficial y es la que se ha extendido a otros lugares a través de los medios de comunicación. Siendo prácticamente la única línea conocida de manera general hasta el surgimiento del entorno web, es lógico que sea la que ha influido sobre todos los aficionados al carnaval, tanto los que lo producen como los que lo consumen. Sin embargo, la aparición del carnaval ilegal cuando se iniciaba la década de los ochenta del pasado siglo, supuso la eliminación de las normas externas para esas nuevas agrupaciones y, lo que es más importante, la liberación en cuanto al uso de las normas discursivas carnavalescas, permitiendo la novedad y la experimentación sin más límites que la presencia obligada del tipo y del cuplé, elementos en los que se basa de manera general el género del carnaval de las coplas. La línea que entonces surgió desgajada del carnaval oficial ya no puede considerarse nueva; tras un periodo de existencia más prolongado que el de las Fiestas Típicas, el carnaval de la calle ha demostrado que tiene entidad y fuerza suficiente para crecer y difundirse, ya no

es solo el reducto de los que no se atreven a presentarse al COAC, sino que es una elección creativa ponderada.

A lo largo de esta exposición creemos haber puesto de manifiesto tanto los aspectos comunes como los diferenciales de ambos tipos de carnaval, desde que comenzábamos distinguiéndolos por el escenario al que se refieren las coplas y por el tiempo en el que se transmiten, además de por los aspectos organizativos, que nada tienen en común. Pero, como hemos ido viendo, no son esas las únicas diferencias que los separan, sino muchas otras en todos los niveles; recapitulando, estas serían las más sobresalientes:

- En el ámbito de la producción, sobre todo la conformación de las agrupaciones y sus modalidades, las características socioculturales de los componentes y sus motivaciones, además del papel que juegan las mujeres en un carnaval y en el otro. También, los distintos tipos de autoría que prevalecen en cada caso y las diferencias en el desarrollo del propio proceso productivo.
- En cuanto al producto, las piezas musicales tomadas como base para las coplas, la función de los tangos y de los pasodobles en cada caso en relación con la finalidad expresiva y la manifestación de la identidad tópica; la centralidad del cuplé en el carnaval de la calle, el distinto uso de los estribillos; la estructura de los repertorios y la clave humorística casi exclusiva de los repertorios ilegales; los tratamientos temáticos, las características del uso del humor y la libertad del lenguaje.
- En el ámbito de la transmisión, la finalidad competitiva oficial frente a la lúdica callejera; la influencia de la presencia de los medios de comunicación en la transmisión del concurso; las distintas características psicofísicas de la situación de intercambio y de la actitud de los participantes, la espectacularidad frente al encuentro; la diversidad en la disposición de los participantes en el escenario de la transmisión, su proxémica, su quinésica, etc. y la diferente secuencia de los actos comunicativos del intercambio.

Toda esta serie de diferencias, que hemos detallado y ejemplificado, nos permiten afirmar que estamos ante dos variantes del género del carnaval de las coplas y no ante dos subgéneros, puesto que la distinción va mucho más allá de lo textual e incide también muy principalmente en el ámbito de la transmisión, en el propio

proceso comunicativo. Así, podemos concluir diciendo que en el seno del Carnaval de Cádiz se produce una manifestación festiva que posee la entidad de género artístico literario, generalmente con base musical, diversificada en dos variantes, la oficial o de concurso y la callejera o ilegal.

CONCLUSIONES

La aproximación al Carnaval de Cádiz en la que ha consistido esta investigación ha partido en un primer momento de una perspectiva de estudio sociocultural, puesto que encuadrábamos entonces la fiesta grande de una ciudad que, como tal, aparecía inmersa en su cultura local. Desde esa perspectiva, sin embargo, surgía enseguida el carnaval de las coplas como la manifestación festiva más genuina y la que constituía nuestro auténtico objeto de estudio. Para su observación y análisis hemos utilizado una metodología adaptada al carácter multidisciplinar de la investigación, requerida por el objeto, y a las características cualitativas, descriptivas y analíticas que pretendíamos darle. Se ha tomado como base la Semiología para estructurar el análisis en tres ámbitos –producción, producto y transmisión– y, de los distintos niveles que nos ofrece el objeto –verbal, visual, gestual–, nos hemos centrado en el nivel verbal, pero sin aislarlo completamente de los rasgos importantes que pertenecen a los otros niveles de análisis. Hemos considerado, además, los condicionamientos discursivos del objeto de estudio en relación con los condicionamientos externos o situacionales, de los que hemos partido para la descripción que nos ha permitido realizar el análisis. Para abordar el estudio de los actos comunicativos, sobre todo en el ámbito de la transmisión, nos hemos apoyado también en los niveles de análisis que nos brinda la Etnografía de la comunicación.

Previamente al inicio del estudio, yo contaba con la experiencia de quince años de participación como público asistente a la fiesta del Carnaval de Cádiz, tiempo que además me había permitido ir formando y engrosando una colección de grabaciones y libretos que me han resultado muy útiles. La fase posterior, una vez tomada la decisión de realizar este estudio, estuvo dedicada a la revisión de toda la bibliografía posible sobre el carnaval de las coplas, planteada desde cualquier perspectiva, y a la localización y recopilación de las fuentes necesarias para llevarlo a cabo; conviene destacar en este sentido la serie de entrevistas –amplias en du-

CONCLUSIONES

ración y abiertas en planteamiento, sin cuestionarios previos– que he realizado a algunos de los más importantes autores y componentes de agrupaciones carnavalescas, fundamentales para este trabajo.

Al inicio del desarrollo de la fase de delimitación, estructuración y análisis del objeto de estudio, nos planteamos una serie de cuestiones en términos de objetivos que era necesario alcanzar. Como punto de partida de ese recorrido, formulamos hipótesis en correspondencia con cada objetivo que irían siendo demostradas o rechazadas a lo largo del desarrollo del proceso. Podemos afirmar que se ha constatado la validez de esas hipótesis iniciales, si bien han sido matizadas y ampliadas en el transcurso de la investigación.

1. El primer objetivo que nos proponíamos era determinar el tipo de relación existente entre la fiesta de Carnaval y el carnaval de las coplas; para ello partíamos, por una parte, del concepto de fiesta grande de una localidad, en la que suele manifestarse la identidad de la comunidad que la celebra y, por otra, del concepto de carnaval en tanto que visión del mundo peculiar. Así, formulábamos la hipótesis de que, en ese sentido, la fiesta de Carnaval habría de suministrar los rasgos básicos del carnaval de las coplas que determinan su producción y su transmisión.

A lo largo de esta exposición hemos incluido un buen número de ejemplos y de opiniones que han corroborado nuestra hipótesis inicial. La identidad gaditana se hace patente de manera explícita en las coplas en tanto que constructo que permite organizar las experiencias, las emociones y los afectos de los habitantes de la ciudad; pero también de manera implícita, puesto que nos muestran lo que son capaces de hacer como afición los gaditanos. Junto a la identidad, y en realidad como uno más de sus rasgos constituyentes, se manifiesta también una visión del mundo transgresora de todo tipo de límites conceptuales –carnavalesca–, que tiene en el humor una de sus herramientas principales.

Si lo identitario y lo carnavalesco están presentes de esta forma en las letras es porque el carnaval de las coplas se concibe como una manifestación festiva; es decir, esas letras se crean para ser transmitidas en el contexto del Carnaval y la fiesta es su marco de referencia, tal es la relación que mantienen ambos fenómenos. Sin embargo, y aunque el carnaval de las coplas desde el momento de la producción está condicionado por la ligazón con Cádiz y su fiesta –incluso por parte de agru-

paciones no gaditanas– hemos comprobado que, en cuanto a la transmisión del producto, es capaz de trascender esa relación.

El carnaval de las coplas, desde sus inicios históricos, rompió las barreras de tiempo y lugar que le imponía la fiesta local y en la actualidad encontramos que está siendo transmitido en cualquier momento del año en los lugares más insospechados, en directo y de manera presencial o a través de diversos soportes. Los medios de comunicación convencionales y, en los últimos tiempos, el entorno web han extendido enormemente el conocimiento y el gusto por el carnaval de las coplas, incluso en personas que nunca han estado en Cádiz, lo que demuestra que, en cuanto a su transmisión, es mucho más que una manifestación festiva coyuntural. El tiempo y el lugar de la fiesta actúan como coordenadas para la creación y para la transmisión más genuina, pero las recreaciones posteriores pueden desarrollarse simplemente teniendo en cuenta esa premisa; es decir, las coplas de carnaval pueden interpretarse en cualquier momento y lugar siempre que el receptor entienda, además de sus características textuales, la finalidad y la circunstancia para las que fueron creadas, porque estos rasgos forman parte del acuerdo de comunicación carnavalesco.

2. En segundo lugar, nos proponíamos caracterizar el carnaval en tanto que género discursivo verbal y confirmar nuestra hipótesis de que constituye una manifestación literaria oral popular, rimada y cantada en su mayor volumen. Para ello, analizábamos primeramente las diversas fórmulas y estructuras que se utilizan en el momento de la creación de las coplas –ya sea a través de autoría individual o colectiva– y observábamos cómo la idea del tipo está en el origen de todas ellas. El asunto o, si queremos, la trama que se deriva del concepto de tipo dota al repertorio de las agrupaciones de una cierta unidad argumental que se plasma en las coplas, unas veces mediante estructuras narrativas, otras mediante estructuras dramáticas dialogadas y otras expresivas e incluso expositivas.

Las coplas, a su vez, deben observar una serie de normas externas en el caso de ser presentadas al COAC, que tienen que ver sobre todo con la existencia de distintas modalidades o tipos de agrupaciones, de las cuales hay una que destaca por llegar a afectar a las formas de expresión del discurso; se trata de las piezas musicales que se permiten en cada modalidad como base de las letras. Cada música da lugar a una serie de características internas en las coplas que la tradición ha convertido en reglas discursivas y que tienen que ver con las formas seleccionadas, además

CONCLUSIONES

de con la tematización y su tratamiento en relación con la clave y la finalidad comunicativa. Teniendo como base estas normas, que se han convertido en comunes y sistemáticas –cuando un autor no se rige por ellas, lo hace conscientemente, lo que ya es una forma de observarlas–, hemos podido esbozar una clasificación de las coplas que, sin ser detallada ni definitiva, nos ha permitido comprender mejor las características del género.

Además, hemos indagado en la temática de las coplas constatando que cualquier asunto tiene cabida en ellas, sobre todo los temas que dicta la actualidad en cada edición del Carnaval, si bien, como ocurre en otros géneros literarios, es el tratamiento temático el que se muestra relacionado con las formas que se seleccionan, según las reglas discursivas. Por otra parte y siguiendo estudios anteriores, comprobamos que están presentes en las coplas aquellos procedimientos y recursos que tradicionalmente consideramos literarios por su capacidad de producir un lenguaje artístico, una propuesta estética específica y original. Sin embargo, hemos visto que también se utilizan otros procedimientos propios del género que, aunque literarios, son menos convencionales y están relacionados con las finalidades e incluso con los destinatarios de la comunicación; así, por ejemplo, en cuanto al primer caso, aparecen frecuentemente recursos disfemísticos con una función transgresora del lenguaje y de las ideas, función propiamente carnalesca, y, en cuanto al segundo, se selecciona el uso del habla de Cádiz como variante lingüística de las coplas con diversas funciones discursivas y sociales.

La actividad de los autores, en fin, no difiere de la que observamos en cualquier otro escritor en lo que se refiere a la conversión de la realidad en ficción y a la selección de las formas y contenidos que considera más productivos en relación con los propósitos que se fija: sorprender, hacer reír, criticar, provocar emociones, etc. Al mismo tiempo, los autores se desenvuelven en un terreno acotado por las normas de género, de manera que los textos que crean tienen ciertas características formales y funcionales comunes con otros, así como una manera específica de utilizar el lenguaje, lo que les permite ser agrupados de una forma estable y distinguirse con cierta facilidad de aquello que no es carnaval.

3. Nuestro tercer objetivo era describir y analizar las formas más significativas que se adoptan en el proceso de transmisión de las coplas, referidas a los múltiples canales y códigos que entonces se ponen en juego, para determinar los valores de significación que añaden al código lingüístico propio de las coplas. Para ello, nos

hemos centrado en un primer momento en la finalidad del proceso, el comportamiento de los participantes y las características de la interacción que tiene lugar entre ellos en una situación física y psicológica determinada; en relación con estos elementos, hemos observado los canales y códigos integrados en el proceso para analizar, por último, cómo está estructurada la transmisión de las coplas en una serie de actos comunicativos.

A través de este análisis, hemos encontrado que esas formas se relacionan con el ámbito del espectáculo por las funciones que corresponden a los participantes, las características de la interacción –presencial, básicamente unidireccional, etc.– y su finalidad, de manera que el género discursivo inicial se nos mostraba en realidad como un género escénico que, teniendo en cuenta la presencia del tipo como origen de la concepción de las letras y de la interpretación que hace la agrupación de ellas así como la importancia central del elemento textual y su carácter literario, podía relacionarse con el teatro, con el teatro musical más concretamente en lo que se refiere a la mayor parte de la producción. Nuestra hipótesis inicial en este sentido no solo quedaba confirmada, sino que también se especificaba.

Hemos extraído, además, algunas de las características que dan originalidad al género y que lo diferencian de cualquiera de los demás que convencionalmente integramos dentro de la dramática, peculiaridades que se relacionan con las características del emisor y con las formas de expresar la acción y las coordenadas de tiempo y lugar, de tal manera que consideramos que el género del carnaval tiene su propia carta de naturaleza.

Nos encontramos ante un género popular, ya que se produce al margen de la cultura oficial para satisfacer las necesidades sociales, expresivas y estéticas de la comunidad en la que surge; los principales acontecimientos de cada año y las opiniones diversas que pueden mantener acerca de ellos los habitantes de Cádiz se expresan públicamente a través de él. Es un género literario y musical en cuanto al producto, pero con una transmisión escénica, dramática concretamente. Se trata de un género que tiene parte de su producción ligada a una serie de normativas externas, pero que es capaz de mostrarse libertario y transgresor. Aunque está basado en una larga tradición, es un género en continua evolución dentro de sus parámetros, con una experimentación formal y conceptual permanente, siempre en relación con las características sociales y estéticas de cada época.

CONCLUSIONES

4. Una vez fijado el concepto del género carnavalesco, el último paso marcado como objetivo era determinar si este tiene unidad o no. En este sentido, a lo largo del estudio hemos establecido diferencias entre el carnaval de las coplas que se manifiesta en las agrupaciones que se presentan al COAC y a cualquier otro concurso y el de aquellas otras que optan por no someterse a ningún tipo de normas reglamentarias. Hemos observado esas diferencias partiendo de las circunstancias situacionales de tiempo y lugar para las que son creadas las coplas así como en los demás ámbitos en los que el género se desarrolla.

Nuestra hipótesis era que, efectivamente, el carnaval de las coplas creado para el concurso –o los concursos– y aquel otro que se aparta de esa normativa externa constituyen dos variantes del género perfectamente delimitadas. Observando las características que tienen que ver con el ámbito de la producción –desde la constitución de las agrupaciones, el carácter de la autoría y la finalidad de la creación, hasta las características discursivas del producto en cuanto a la tematización y su tratamiento, así como las formas admitidas y habituales en cada caso, hasta llegar a los aspectos característicos de la interacción, los participantes y la propia finalidad del proceso–, hemos determinado de manera efectiva la existencia de dos variantes específicas del género. Esas dos variantes tienen una raíz histórica y un carácter dramático y carnavalesco común, pero difieren en numerosos aspectos textuales, discursivos e interaccionales, de manera que no pueden considerarse bajo un único prisma.

El carnaval oficial y el callejero difieren en aspectos socioculturales, organizativos, económicos e ideológicos, sus emisores tienen distintas motivaciones y finalidades, cada uno de ellos tiene distintos destinatarios y dan lugar a distintas reglas discursivas y de intercambio. El producto que se transmite presenta rasgos diferenciales en cada caso, entre otros, en cuanto a la base musical de las piezas, a la clave de las coplas y a su función. El proceso de transmisión, además, se da en cada uno bajo distintos condicionantes físicos y psicológicos y con diferencias entre sus finalidades. Todo ello nos ha conducido a concluir que, como aventurábamos, el género del carnaval de las coplas se encuentra bifurcado en dos variantes, la callejera o ilegal y la oficial o de concurso.

Al abordar el ámbito de la transmisión (capítulo 6), describíamos de esta manera el «acuerdo general gaditano de comunicación carnavalesca »:

Durante el tiempo de Carnaval –un tiempo no del todo determinado, como hemos visto, pero que guarda relación nuclear con las fechas correspondientes del

calendario litúrgico cristiano–, en la ciudad de Cádiz –en algunos lugares de manera preferente–, una serie de personas –anónimas en su mayor parte–, solas o formando agrupaciones, se comunican –recitando, dramatizando o cantando– con otras personas –también anónimas y que voluntariamente asumen el carácter de destinatarias– desempeñando un rol ficticio, que muestra su identidad cultural y una visión del mundo carnavalesca, con el fin de conseguir un recreo sensorial e intelectual común en esa interacción.

Este acuerdo general, sin embargo, se nos muestra en dos versiones distintas según se refiera a una u otra variante del carnaval de las coplas. A lo largo de esta exposición se han ido poniendo de manifiesto las diferencias entre esas variantes que, de manera muy resumida podrían quedar recogidas de la siguiente forma en lo que atañe a cada acuerdo comunicativo específico:

Finalidad: Si decíamos que la finalidad general de los actos comunicativos del carnaval de las coplas era *conseguir un recreo sensorial e intelectual común en esa interacción*, hemos constatado que, en el caso del carnaval oficial dicha finalidad resulta condicionada por la situación de competición (COAC) en la que se inscribe.

Identidad: aparte de las características socioculturales de las personas participantes, nos referíamos al *anonimato* como rasgo principal de la identidad comunicativa de emisores y receptores en una interacción básicamente unidireccional y gestionada por la agrupación. En el carnaval oficial el anonimato de algunas de esas personas queda sustituido por la popularidad que alcanzan a través de los medios de difusión, lo que las sitúa en otro estatus psicosocial diferente que influye en la comunicación. La popularidad de las agrupaciones de calle –unas pocas– es grupal y mucho menor que la de las oficiales.

Propósito: El propósito o macro-tema general hemos visto que consiste en el desempeño por parte de las agrupaciones de *un rol ficticio, que muestra su identidad cultural y una visión del mundo carnavalesca*. La manera de mostrar la identidad es diferente en uno y otro caso; en el carnaval del concurso se explicita verbalmente con mucha frecuencia el arquetipo identitario, mientras que en el ilegal los rasgos de esa identidad se desprenden casi únicamente de ciertas inferencias cognitivas al observar lo que “hace” la agrupación o bien se explicitan a través de la parodia de la identidad oficialmente instituida. En cuanto a lo carnavalesco, podríamos decir que preside completamente la comunicación en el carnaval callejero, en

CONCLUSIONES

tanto que en el oficial no siempre está presente e incluso puede quedar matizado en sus aspectos lingüísticos e ideológicos por el “buen gusto” y “lo políticamente correcto”.

Circunstancias físicas: El tiempo y el escenario delimitados caracterizan el carnaval oficial frente a la libertad que manifiestan estas coordenadas en el callejero. Para el primero, tiempo y espacio constituyen un auténtico dispositivo escénico, al que se añade la circunstancia de la presencia de los medios de comunicación en sus actuaciones en el teatro. Para el carnaval ilegal, las circunstancias físicas son mucho menos importantes; los actos comunicativos propios de este carnaval pueden desarrollarse en cualquier lugar y momento en que los condicionamientos acústicos y climatológicos lo permitan.

Hemos de tener en cuenta en todo caso que estos acuerdos correspondientes a cada variante se integran en el carnavalesco gaditano general –emanado del acuerdo festivo– que, a su vez, se entrecruza con el acuerdo literario y con el del espectáculo. Por su parte, el acuerdo del carnaval oficial cada vez se incluye de manera más amplia en el acuerdo mediático, aunque de momento mantenga básicamente el carácter de “acontecimiento retransmitido”.

El género del carnaval de las coplas, al que nos hemos acercado observando su producto así como sus procesos de producción y de transmisión, se nos muestra en dos variantes que tienen un origen, una razón de ser y una tradición comunes, aunque se distingan por los acuerdos comunicativos que los presiden. En la actualidad, ambas variantes manifiestan un gran vigor con una repercusión popular creciente. Su evolución, condicionada en gran parte por los gustos y cánones estéticos de cada época, está en manos de los carnavales gaditanos, sus creadores y mantenedores básicos; en este sentido, nos sirve como cierre una máxima muy repetida en el ambiente del carnaval de las coplas, atribuida al Gómez en una asamblea de autores: “El carnaval es lo que nosotros queramos que sea”.

FUENTES CONSULTADAS

1. BIBLIOGRAFÍA

A) EN SOPORTE PAPEL

• LIBROS Y ARTÍCULOS

_ (1992): *La España pintoresca del siglo XIX: selección de artículos del Semanario Pintoresco Español*. Edición Juan Francisco Blanco. Diputación de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. Salamanca.

_ (1993): *Enciclopedia de las fiestas de España*. Información y Prensa SA, *Diario 16*, Madrid, fascículos.

_ (1995) *Hojas folklóricas de 1951 del Centro de Estudios Salmantinos*. Edición de Ángel Carril, Salamanca.

_ (1999): *Historia del Carnaval de los años 60*. Cruzcampo y *Diario de Cádiz*, fascículos.

_ (2000): *Historia del Carnaval de los años 70*. Cruzcampo y *Diario de Cádiz*, fascículos.

ACEDO MORENO, Domingo (2014): *Agrupaciones callejeras en el Carnaval de Cádiz (1ª parte)*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.

ACEDO SACALUGA, Alejandro y VÁZQUEZ ARAGÓN, José (1985): *Gente del Carnaval de Cádiz. Conversaciones con los viejos comparsistas*. Caja de Ahorros de Jerez y Editorial Cinterco, Jerez (Cádiz).

AGUIRRE ROMERO, Joaquín Mª (2004): "Posmodernidad y sociedad de la información: las dos caras de la moneda". *Revista Logos*, nº 7, septiembre 2004. Universidad de Lasalle, Bogotá.

FUENTES CONSULTADAS

ALADRO DURÁN, Carlos Luis (1976): *La Tía Norica de Cádiz*. Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados. Editora Nacional, Madrid.

AL JENDE, Abel, GUERRERO, Carmen y MANJAVACAS, José M^a (2008): "Agrupaciones 'ilegales' o 'callejeras' del Carnaval de Cádiz: Espacio social autónomo y patrimonio cultural". *Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*. Actas del XI Congreso de Antropología, FAAE-UPV-EHU, pp. 139-154.

ARAGÓN, Juan Carlos (2009): *El carnaval sin apellidos. Un arte mayor para una chusma selecta*. Edición del propio autor. Imprime Artes Gráficas Nueva, Cádiz.

ARAGÓN, Juan Carlos (2012): *El carnaval sin nombre. Ni mayor el arte, ni selecta la chusma*. Edición del propio autor. Imprime Artes Gráficas Nueva, Cádiz.

BAJTIN, Mijail (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 9ª edición, Madrid.

BAJTIN, Mijail (1999): *Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI, 10ª edición, Madrid.

BARCELÓ CALATAYUD, Ana (2015): *Cuaderno de Mari Pepa Marzo. Glosario de los tipos y coplas del Carnaval de Cádiz (1821-2015)*. Edición de la propia autora. Copistería San Rafael, Cádiz.

BARCELÓ MAZÓN, Antonio (1987): *ABC del Carnaval*. Edición del propio autor [carpeta de fichas]. Imprenta Rubiales, Cádiz.

BARREIRO, Javier (2007): "Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad". *Dossiers Feministes*, nº 10, pp. 85-100.

BERGER, Peter (1997): *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Traducción de Mireia Bofill, 1999. Kairós, Barcelona.

BOBES NAVES, Jovita (1997): *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*. Reichenberger Ed., Erfurt (Alemania).

BURKE, Peter (1991): *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza editorial, Madrid.

CABALLERO SÁNCHEZ, José Manuel (1992): *Hablando de Carnaval*. Edición del propio autor. Imprime La Voz, San Fernando, Cádiz.

CABALLERO SÁNCHEZ, José Manuel (2010): *Entre lo divino y lo humano. Biografía de Antonio Martínez Ares*. Absalón Ediciones, Cádiz.

CÁDIZ, Beni de (1991): "Pregón del Pregonero". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime "La Voz", San Fernando, pp. 15-17.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ed. Ariel, Barcelona.

CANO RUEDA, Iván (2013): *Carnaval de Cádiz para niños*. Ediciones de Fábula, Cádiz.

CARO BAROJA, Julio (1979): *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Taurus Ediciones, 2ª ed. (1ª 1965), Madrid.

CARVALHO-NETO, Paulo de (1967): *El carnaval de Montevideo. Folklore, historia, sociología*. Publicaciones del Seminario de Antropología Americana, vol. 9. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla. Trabajo presentado al XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, 1964.

CHARAUDEAU, Patrick (1995): "Une analyse sémiolinguistique du discours". *Langages*, nº 117, pp. 96-111, Larousse, París.

CHARAUDEAU, Patrick (2003): *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Gedisa, Barcelona.

CHARAUDEAU, Patrick (2004): "La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual". *Signos*, vol. 37, nº 56, pp. 23-39. Universidad Católica de Valparaíso (Chile).

CIRICI NARVÁEZ, Juan R. (1983): "La arquitectura carnavalesca o el arte de lo efímero". *Carnaval en Cádiz*. Ayuntamiento de Cádiz, Delegación de Información y Publicaciones, Cádiz, pp.40- 65.

CIRICI NARVÁEZ, Juan R. (1993): "El arte de lo efímero: Los montajes y exornos carnavalescos en Cádiz". *Carnaval en Cádiz*. Coord. Alberto Ramos Santana. *Diario de Cádiz*, pp. 19-26.

COSTA, Jordi (ed.) (2010): *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Ed. Nausicaä. Molina de Segura (Murcia).

COURTÉS, Joseph (1997): *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid.

FUENTES CONSULTADAS

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo y VÁZQUEZ ARAGÓN, Pepe (1992): "Agrupaciones ilegales". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime La Voz, San Fernando, pp. 51-52.

CUADRADO, Ubaldo y BARBOSA, Felipe (2000): *El Carnaval de Cádiz. Origen y evolución: Siglos XVI-XIX*. Grupo Publicaciones del Sur, Cádiz.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo (2006): *El Carnaval de Cádiz en el siglo XX*. Publicaciones del Sur Editores, Cádiz.

DELFÍN, David (2006): *La máscara en la copla. Carnaval cantado y periodismo*. Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

DÍAZ, Joaquín (2002): "El romancero". *La palabra. Expresiones de la tradición oral*. Diputación Provincial de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. Salamanca, pp. 121-136.

DURKHEIM, E. (1982): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Akal Editor. Madrid.

ECO, Umberto (1986): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Editorial Lumen, Barcelona.

ECO, Umberto; IVANOV, V.V. y RECTOR, Mónica (1989): *¡Carnaval!* Contiene, respectivamente: "Los marcos de la 'libertad' cómica", "La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares" y "El código y el mensaje del carnaval: Escuelas de samba". Fondo de Cultura Económica, México (1ª ed. en inglés 1984).

FERNÁNDEZ CERREDO, Juan Luis y BLANCO LÓPEZ, Rafael (2008): *25 años de coros de Julio Pardo*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.

FIERRO CUBIELLA, Juan Antonio (2004): *Historia de la ciudad de Cádiz*. Edición del propio autor. Imprenta Jiménez Mena, La Línea de la Concepción (Cádiz).

FO, Darío (1998): *Manual mínimo del actor*. Edición revisada por Franca Rame. Argitaletxe HIRU, Hondarribia (Guipuzcoa).

GAIGNEBET, Claude (1984): *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*. Ed. Alta Fulla (1ª ed. Payot, París 1974), Barcelona.

GARCÍA, José Luis Gárfer y FERNÁNDEZ, Concha (2002): "El acertijero y el adivinancero". *La palabra. Expresiones de la tradición oral*. Diputación Provincial de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. Salamanca, pp. 137-163.

GARCÍA BARQUERO, Juan y ZAPATERO VICENTE, Antonio (1983): *Cien años de teatro europeo*. Dirección General de Música y Teatro. Ministerio de Cultura. Col. Musicalia, Madrid.

GARCÍA ORTEGA, Adolfo (1982): "Cinco tesis sobre el folclore". *Revista de Folklore*. Fundación Joaquín Díaz, nº 16, pp. 124-128.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1997): "Carnaval y teatro". *Rilce* (Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) 13-1, pp. 25-55. Universidad de Navarra.

GEERTZ, C. (1987): *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.

GÓMEZ GARCÍA, Pedro (1990): "Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas", en Pierre Cordoba y Jean-Pierre Étienvre (coord.), *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Casa de Velázquez-Universidad de Granada, pp. 51-62.

GONZÁLEZ, Pedro (1992): "El romance: de su origen al Carnaval". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime La Voz, San Fernando, p. 53.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Adolfo y PAZ PASAMAR, Jorge A.: (1983): "Recursos lingüísticos en las coplas del Carnaval". *Carnaval en Cádiz*. Ayuntamiento de Cádiz, Delegación de Información y Publicaciones, Cádiz, pp. 87-111.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Adolfo y PAZ PASAMAR, Jorge A.: (1984): *Paseo por Cádiz. Visita a la ciudad según sus coplas*. Fundación Municipal de Cultura, Comisión de Folklore, Cádiz.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Adolfo (1984): "Tabúes y eufemismos en un fenómeno de literatura efímera". *Tavira*, nº 1, pp. 69-80. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

GONZÁLEZ PIÑERO, Manuel (1991): "Cádiz, ¿carnaval matriz?". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime La Voz, San Fernando, p. 21.

GONZÁLEZ REBOREDO, Xose Manuel (2000): "Antecedentes históricos de las fiestas tradicionales". *Las fiestas. De la Antropología a la Historia y Etnografía*. Diputación Provincial de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. 2ª edición, Salamanca., pp.11-43.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Agustín (1992): "Chirigotas". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime La Voz, San Fernando, p. 105.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Agustín (1995): *Anecdotario del carnaval gaditano*. Copistería San Rafael, Cádiz.

FUENTES CONSULTADAS

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1983): "Nostalgia y liberación en el Carnaval gaditano". *Carnaval en Cádiz*. Ayuntamiento de Cádiz, Delegación de Información y Publicaciones, Cádiz, pp. 9-14.

GROTOWSKI, Jerzy (1980): *Hacia un teatro pobre*. Ed. Siglo XXI, 9ª edición, Madrid.

GUERRERO QUINTERO, Carmen y AL JENDE MEDINA, Abel (2012): *En la calle nos vemos. Agrupaciones callejeras del Carnaval de Cádiz*. Ed. Atrapasueños, Sevilla.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2010): "La des(cons)trucción y el humor en el teatro español contemporáneo". *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Actas del XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Madrid, 20-30 de junio y 1 de julio de 2009). José Romera Castillo, editor. Visor Libros, Madrid, pp. 119-142.

GUTIÉRREZ, Emilio Libi y GALLARDO, Francisco Andrés (2005): *Blam, blam (El diario de Juan "El Breva")*. Quorum Editores, Cádiz.

HEERS, Jacques (1988): *Carnavales y fiestas de locos*. Traducción de Xavier Riu Camps. Ed. Península, Barcelona.

HERNÁNDEZ CONDE, Joaquín y OSUNA GARCÍA, Javier (2011): *Carnaval de Cádiz, retratado por Kiki, 1976-2011: Fiesta de la libertad*. Quorum Editores, Cádiz.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Mª Belén (1999): "El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías". *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica, nº. 8, pp. 217-232.

JURADO, José (1991): "Hacia el centro de documentación de datos carnavalescos". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime La Voz, San Fernando, p. 28.

JURADO MORALES, José (1998): *Gitanismos en las letras del Carnaval de Cádiz*. Primer Premio IX Concurso de Investigación Carnavalesca 1994. Fundación Gaditana del Carnaval. Ayuntamiento de Cádiz.

JUSTEL PERANDONES, César (2000): "El rito más allá de la fiesta". *De la Antropología a la Historia y Etnografía*. Diputación Provincial de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. 2ª edición, Salamanca, pp.167-187.

LAGO, Miguel (2010): *Manual del cómico novato*. Quattrocento Grupo Editorial, Madrid.

LEDESMA José Antonio (2004): *La Andalucía de mis coplas. Antonio Martín*. Carintia Media, Algeciras (Cádiz). Libro + CD.

LEDESMA José Antonio (2006): *Los personajes de mis coplas. Antonio Martín*. Carintia Media, Algeciras (Cádiz). Libro + CD.

LÓPEZ PRATS, José (1997): *Paco Alba, sus coplas*. Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz, Cádiz.

LÓPEZ PRATS, José, MARISCAL CARLOS, Eugenio y VICENTE GALLARDO, Francisco Javier (2006): *Carnaval de Cádiz: relación de agrupaciones, 1821-2005*. Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz.

LÓPEZ PRATS, José, MARISCAL CARLOS, Eugenio y VÁZQUEZ ARAGÓN, José (2000): *Colección Carnaval de Cádiz. Autores del Siglo XX: Gustavo Rosales Márquez Agüillo; Ramón Díaz Gómez Fletilla; Ricardo Villa Ragel; Eduardo Delgado Camelo; Francisco Alba Medina; Enrique Villegas Vélez; José María Ramos Borrero Requeté; Agustín González Rodríguez Chimenea; Antonio Torres Ramírez; Manuel de Agustín López Carota; Juan Poce Blanco y Manuel López Cañamaque*. Musical J.M., Cádiz. Libro + CD.

LOTMAN, Iuri M. y Escuela de Tartu (1979): *Semiótica de la cultura*. Ediciones Cátedra SA, Madrid.

LOTMAN, Iuri M. (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra, Madrid.

LOZANO, Jorge; PEÑA-MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo (1982): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Ediciones Cátedra, Madrid.

MARCHENA DOMÍNGUEZ, José (1993): "Historia de las agrupaciones carnaavalescas". *Carnaval en Cádiz*. Coord. Alberto Ramos Santana. *Diario de Cádiz*, pp. 51-62.

MARCHENA DOMÍNGUEZ, José (1994): *Carnaval de Cádiz: Una historia de coplas*. Premio del Concurso de Investigación Carnavalesca de 1993. Fundación Gaditana del Carnaval y Ayuntamiento de Cádiz, Cádiz.

MARINA, José Antonio (1995): *Elogio y refutación del ingenio*. Ed. Anagrama, Barcelona.

MARISCAL CARLOS, Eugenio (1997): *Fermín Salvochea en las letras del Carnaval*. Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz, Biblioteca Básica del Carnaval de Cádiz, Cádiz.

FUENTES CONSULTADAS

MEDINA TAMAYO, José Manuel (1993): "Los carteles en el Carnaval de Cádiz". *Carnaval en Cádiz*. Coord. Alberto Ramos Santana. *Diario de Cádiz*, pp. 27-31.

MINTZ, Jerome R. (2008): *Las coplas de carnaval y la sociedad gaditana. Crítica, sexualidad y creatividad en Andalucía*. Asociación cultural Brezo y Castañuela, Bernalup-Casas Viejas (Cádiz).

MIRALLES de IMPERIAL, Fernando y OSUNA GARCÍA, Javier (2006): *Historia Gráfica del Carnaval de Cádiz*. Quorum Editores, Cádiz.

MORENO CRIADO, R. (1980): *El Tío de la Tiza. Su vida y su obra*. Edición del autor; imprime Jiménez-Mena, Cádiz.

MORENO CRIADO, Ricardo (1987): *Cañamaque. El autor más fecundo de coplas de los Carnavales de Cádiz*. Fundación Municipal de Cultura, Cátedra Adolfo de Castro, Fundación Gaditana del Carnaval.

MORENO NAVARRO, Isidoro (1982): "Cofradías andaluzas y fiestas. Aspectos socioantropológicos". *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Honorio M. Velasco (editor). Editorial Tres-catorce-dieciséis, Col. Alatar, Madrid, pp. 71-94.

MORENO NAVARRO, Isidoro (2005): "Globalización y cultura". En *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo*. Juan A. Roche Cárcel y Manuel Oliver Narbona (editores). Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 65-87.

MORENO TELLO, Santiago (2010): "Copla de Carnaval, copla como Fuente para la Historia" (1ª y 2ª parte). *Ubi sunt?* nº 25, año XIII, 1º semestre, pp. 62-74.

MORENO VERDULLA, Antonio (1992): "De lo popular, lo folclórico y lo literario en el Carnaval de Cádiz". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime La Voz, San Fernando, p. 93.

MÜLLER GÓMEZ, Ángel (2003): "La música del carnaval en el aula". *Tavira*, nº 19, pp. 191-221. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

ORTIZ NUEVO, José Luis y NÚÑEZ, Faustino (1999): *La rabia del placer: El nacimiento del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Diputación de Sevilla.

OSUNA GARCÍA, Javier (2002): *Cádiz, cuna de dos cantes*. Quorum Editores, Cádiz.

OSUNA GARCÍA, Javier (2007): *El Tío de la Tiza 1861-1912. Revisión biográfica*. Caja San Fernando, Cádiz.

- OSUNA GARCÍA, Javier (2009): *El periodismo en tiempos de Carnaval (1765-2005) (Más linotípico no lo hay)*. Quorum Editores. Cádiz.
- PASTRANA GUILLÉN, Rafael (2014): *Vida, carnaval y muerte del tango de Cádiz*. Edición de M^a Luisa Páramo. Quorum Book, Cádiz.
- PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro (1983): "El habla de Cádiz en las letras de carnaval". *Carnaval en Cádiz*. Ayuntamiento de Cádiz, Delegación de Información y Publicaciones, Cádiz, pp. 67-85.
- PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro (1993): "El lenguaje carnavalesco". *Carnaval en Cádiz*. Coord. Alberto Ramos Santana. *Diario de Cádiz*, pp. 35-47.
- PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro M. (2005): *El habla de Cádiz*. Quorum Editores, 7^a edición revisada y ampliada, 3^a reimpresión; 1^a edición, 1983, Cádiz.
- PAZ PASAMAR, Jorge Antonio (1987): *La temática de las coplas del Carnaval*. Cátedra Adolfo de Castro y Fundación Municipal de Cultura, Cádiz.
- PEINADO MARTÍNEZ, Antonio M. (2009): *La historia de Cádiz cantada por las coplas de carnaval*. Edición del propio autor, patrocinada por la AVV Segunda Aguada. Reedición actualizada de la realizada en 1998 por el Aula de Cultura del Carnaval. Imprime Artes Gráficas Nueva, Cádiz.
- PÉREZ DE GUZMÁN PADRÓN, Sofía (2011): "La representación social de una actividad productiva como contexto y apoyo de la acción sindical. Los astilleros gaditanos en las coplas del carnaval". *Cuadernos de Relaciones Laborales*, UCM. Vol. 29, núm. 1, p. 201-225.
- PRAT i CARÓS, Joan (1982): "Aspectos simbólicos de las fiestas". *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Honorio M. Velasco (editor). Editorial Tres-catorce-dieciséte, Col. Alatar, Madrid, pp. 151-168.
- PRAT i CARÓS, Joan (1993): "El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas". *Temas de antropología aragonesa*, n^o 4, pp. 278-296.
- QUIÑONES, Joaquín (2001): *La poesía en el Carnaval de Cádiz*. Musical J. M., 3^a edición, Cádiz.
- RAMOS SANTANA, Alberto (1983): "Aproximación a una historia del Carnaval de Cádiz". *Carnaval en Cádiz*. Ayuntamiento de Cádiz, Delegación de Información y Publicaciones, Cádiz, pp. 15-39.

FUENTES CONSULTADAS

RAMOS SANTANA, Alberto (1985): *Historia del Carnaval de Cádiz (época contemporánea)*. Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, Serie Historia, nº 2, Cádiz.

RAMOS SANTANA, Alberto; FERNÁNDEZ TIRADO, José Manuel (1991): "El Carnaval y el poder: una muestra de contestación popular a las restricciones en una letrilla de 1828". *Trocadero*, nº 3, pp. 77-84. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

RAMOS SANTANA, Alberto (1993): "Breve historia del Carnaval de Cádiz". *Carnaval en Cádiz*. Coord. Alberto Ramos Santana. *Diario de Cádiz*, pp. 3-15.

RAMOS SANTANA, Alberto (2002): *El carnaval secuestrado o historia del carnaval. El caso de Cádiz*. Quorum Editores, Cádiz.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2010): "El monólogo cómico en España: Del plató al escenario". *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Actas del XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Madrid, 20-30 de junio y 1 de julio de 2009). José Romera Castillo, editor. Visor Libros, Madrid, pp. 143-163.

RIVADENEIRA, Tito (2014): *Ángel Villoldo, en el inicio del tango y de las variedades*. Ed. Dunken, Buenos Aires.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (1982): "Métodos, técnicas y fuentes para el estudio de las fiestas tradicionales populares". *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Honorio M. Velasco (editor). Editorial Tres-catorce-dieciséis, Col. Alatar, Madrid, pp. 27-42.

ROIZ, Miguel (1982): "Fiesta, comunicación y significado". *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Honorio M. Velasco (editor). Editorial Tres-catorce-dieciséis, Col. Alatar, Madrid, pp. 95-150.

ROMERO BARO, Pedro (1998): *Memoria de una copla*. Imprime Jiménez Mena, Cádiz.

ROMERO BARO, Pedro (2010): *La fiesta del pecado. Un desenfadado recorrido por la historia de Cádiz y su fiesta más popular*. José Manuel Astorga Vargas, editor. Grupo I. N. Impresores, Cádiz.

ROSADO, Paco (2007): *Qué pechá de carnaval*. Caja San Fernando, Cádiz.

SALAÜN, Serge (1990): *El cuplé (1900-1936)*. Ed. Espasa-Calpe, col. Austral. Madrid.

- SANMARTÍN ARCE, Ricardo (1982): "Ecología, economía y fiesta. Algunos ejemplos del País Valenciano. (Apuntes para una sugerencia)". *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Honorio M. Velasco (editor). Editorial Tres-catorce-dieciséiete, Col. Alatar, Madrid, pp. 43-70.
- SAVILLE TROIKE, Muriel (2005): *Etnografía de la comunicación*. Eduntref-Prometeo Libros, Buenos Aires.
- SOLÍS, Ramón (1966): *Coros y chirigotas. El Carnaval en Cádiz. (Las letras del Carnaval gaditano)*. Col. Temas de España 40, Taurus Ediciones, Madrid.
- SOLÍS, Ramón (1988): *Coros y chirigotas. Carnaval en Cádiz*. (Preámbulo de Fernando Quiñones). Sílex, Madrid.
- STANISLAVSKI, Konstantin (1980): *El arte escénico*. Ed. Siglo XXI, 7ª edición, Madrid.
- TÉLLEZ RUBIO, Juan José (2008): *Teoría y praxis del gadita*. Ed. Almuzara, Córdoba.
- TRAPERO, Maximiano (2002): "La poesía improvisada y cantada en España". *La palabra. Expresiones de la tradición oral*. Diputación Provincial de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. Salamanca, pp. 95-120.
- TRÍAS, Eugenio (1970): *Filosofía y carnaval*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- UBERA MORÓN, Erasmo, GARCÍA COSSÍO, José Luis Selu y GUERRERO ROLDÁN, José Yuyu (1992): "Una de 'borrachos'". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime La Voz, San Fernando, pp. 106-108.
- VALDIVIA, José Antonio (1993): "El Concurso Oficial de Agrupaciones". *Carnaval en Cádiz*. Coord. Alberto Ramos Santana. *Diario de Cádiz*, pp. 133-136.
- VARELA GILABERT, J. Ignacio (1991): "Consideraciones a propósito del Carnaval". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime "La Voz", San Fernando, pp. 29-30.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio M. (2000): "Comprender las fiestas". *De la Antropología a la Historia y Etnografía*. Diputación Provincial de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. 2ª edición, Salamanca, pp. 59-82.
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1994): *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Ediciones Libertarias, Madrid.
- VIGARA TAUSTE, Ana Mª (2002): "El chiste oral popular". *La palabra. Expresiones de la tradición oral*. Diputación Provincial de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. Salamanca, pp.189-221.

FUENTES CONSULTADAS

VILARNOVO, Antonio y SÁNCHEZ, José Francisco (1994): *Discurso, tipos de texto y comunicación*. Ediciones Universidad de Navarra SA (EUNSA), Pamplona.

VILA VALENCIA, Adolfo (1957): *Alegrías de Cádiz o historia exacta de nuestro antiguo carnaval*. Talleres Tipográficos S. Repeto, Cádiz.

VILA VALENCIA, Adolfo (1976): *Temas gaditanos*. Contiene "Cádiz y Alfonso XIII" y "Nuevo historial de nuestros famosos carnavales". Ed. Jiménez-Mena, Cádiz.

VILLANUEVA IRADI, Miguel (1993): "Personajes del carnaval gaditano". *Carnaval en Cádiz*. Coord. Alberto Ramos Santana. *Diario de Cádiz*. (I) pp. 83-95, y (II) pp. 99-111.

VILLANUEVA IRADI, Miguel (2005): *Guía de autores del Carnaval de Cádiz (1884-2005)*. Edición del autor, Cádiz.

VILLANUEVA IRADI, Miguel (2007): *El Carnaval de Cádiz durante la 2ª República Española (1931-1936). Ensayo sobre un carnaval prohibido*. Fundación VIPREN, Cádiz.

VILLEGAS, Enrique (1991): "Pregón del Pregonero en la Federación de Peñas del Mentidero". *El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia*. Imprime La Voz, San Fernando, pp. 34-35.

VVAA (1984): *Romancero de la guerra civil española*. Visor Libros, Madrid.

VVAA (1990): *Historia de las fallas*. Levante, El Mercantil Valenciano, Valencia.

VVAA (2013): *La Salle-Viña: 35 años entre pitos y flautas*. José Marchena (coordinador). Edita Peña Cultural y Carnavalesca La Salle-Viña, Cádiz.

ZILBERMAN MORALES, Marcos (1984): *Antología del carnaval de Cádiz, 1884-1975*. Caja de Ahorros de Jerez, Jerez de la Frontera (Cádiz).

ZILBERMAN, Marcos (1993): "Las letras de carnaval y la censura". *Carnaval en Cádiz*. Coord. Alberto Ramos Santana. *Diario de Cádiz*, fascículos, pp. 67-79.

• DICCIONARIOS

CASARES, Emilio (director) (1999-2002): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Ed. Anaya, Madrid.

CORRIPIO, Fernando (1973): *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*. Bruguera, Barcelona.

MOLINER, María (2007): *Diccionario de uso del español*. Ed. Gredos. Madrid.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*. Espasa 22ª edición, Madrid.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*. Espasa 23ª edición, Madrid.

• TESIS DOCTORALES Y TESINAS (INÉDITAS)

BARCELÓ CALATAYUD, Ana Mª (2014): *El tipo en el Carnaval de Cádiz. Propuesta para una catalogación*. Universidad de Cádiz. Tesis doctoral inédita dirigida por Alberto Ramos Santana.

GARCÍA GALLARDO, Francisco José (2002): *Música y agrupaciones de carnaval: Huelva y Cádiz*. Universidad de Huelva. Tesis doctoral inédita dirigida por Ramón Pelinski.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Adolfo (1984): *La interdicción lingüística en las coplas del Carnaval de Cádiz: (Tabú y eufemismo)*. Universidad de Sevilla. Tesis doctoral inédita dirigida por Vidal Lamíquiz Ibáñez.

JUÁREZ MARTÍNEZ, Susana (1997): *Henry Miller: Precursor de la Posmodernidad*. Universidad de Alcalá de Henares, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Moderna. Tesis doctoral inédita dirigida por José Antonio Gurpegui Palacios.

LESZCZYNSKA, Aleksandra Irena (2006): *Historia del Carnaval de Cádiz y las coplas carnavalescas como reflejo de los cambios políticos, sociales y culturales de la Transición española*. Tesina de Licenciatura inédita, titulación en Estudios Culturales, especialidad de Estudios Ibéricos, Facultad de Lenguas Modernas, Universidad de Varsovia (Polonia).

MORENO TELLO, Santiago (2015): *El carnaval silenciado: Golpe de Estado, guerra, dictadura y represión al febrero gaditano (1936-1945)*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz. Tesis doctoral inédita dirigida por José Marchena Domínguez.

PAZ PASAMAR, Jorge Antonio (1984): *Análisis temático de las coplas de carnaval como fenómeno de expresión popular*. Universidad de Sevilla. Tesis doctoral inédita dirigida por Vidal Lamíquiz Ibáñez.

FUENTES CONSULTADAS

SACALUGA RODRÍGUEZ, Ignacio (2014): *El Carnaval de Cádiz como generador de información, opinión y contrapoder: análisis crítico de su impacto en línea y fuera de línea*. Universidad Europea de Madrid, Facultad de Artes y Comunicación. Tesis doctoral inédita dirigida por David Lavilla Muñoz y Carolina Meloni González.

• OTROS

Artículos de prensa citados

ESPINOSA, Pedro. "El carnaval no quiere piratas". *El País*, edición impresa para Andalucía. (30-1-2009).

MARTÍNEZ, Ignacio: "La final del concurso de los Carnavales de Cádiz, en directo por televisión". *ABC*, edición Sevilla (13-2-1981).

MACÍAS, Inmaculada: "El agua de la cantera". *Diario de Cádiz* (28-2-1992).

Suplementos de prensa

"Diario del Carnaval". *Diario de Cádiz*.

Anuarios

El Cajón. Anuario de Carnaval para Cádiz y su provincia. Edita: El Cajón. Imprime La Voz, San Fernando (Cádiz).

El Guirigay. Aula Nueve, Cádiz.

El Popurrí. Línea 6 Comunicación Editorial S L, Cádiz.

Normativa legal

Estatutos del Patronato del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas y Fiestas del Carnaval de Cádiz: BOP de Cádiz nº 264, de 14 de noviembre de 2002, pp. 26-29.

B) ACTAS DE SEMINARIOS Y CONGRESOS

Advertencia: En este apartado se incluyen las comunicaciones de todo tipo presentadas en los distintos seminarios y congresos sobre el Carnaval que se han desarrollado en Cádiz desde 1983 hasta 2014. Se han agrupado en un apartado propio dada su composición mixta en cuanto al soporte porque, aunque la mayoría tienen carácter bibliográfico, en algunos casos se trata de las propias grabaciones en soporte CD o de actas de texto en formato digital. En todos los casos se ha ordenado la relación de dichas comunicaciones dentro de cada encuentro siguiendo un orden alfabético de autores, ya que no siempre pueden darse las páginas, ni siquiera en el caso de algunas actas en soporte libro o como texto digitalizado, porque no están paginadas. Cuando no existen actas de ningún tipo –*X Congreso del Carnaval, VIII Congreso Gaditano del Carnaval y I Congreso Monográfico de Carnaval “El Tío de la Tiza”*–, se ha optado por incluir aquí un enlace con los programas de estos encuentros que se encuentran incorporados como anexos a este trabajo.

El deseo de incluir de la manera más completa posible la siguiente relación se justifica por la inexistencia de otro documento en papel o digital que recoja esta información y se hace aquí, con las explicaciones necesarias, por si puede resultar útil para posteriores investigaciones.

ACTAS DEL 1º SEMINARIO SOBRE EL CARNAVAL “CIUDAD DE CÁDIZ”, septiembre 1983 (1986). Fundación Gaditana del Carnaval, Cátedra Municipal “Adolfo de Castro”. [Índice sin título de ponencias ni nombre de ponentes, sólo con número de orden; sí aparece, en cambio, el esquema de las ponencias]

- Inauguración del Seminario por parte del Teniente-Alcalde Delegado de Cultura y Fiestas, formación de la Mesa y Reglamento, pp. 9-13.

ASOCIACIÓN PROVINCIAL DE AMAS DE CASA Y DE CONSUMO FAMILIAR: “Notas sobre el Carnaval en Cádiz”. [Propuesta de que se dé número de orden a cada edición del COAC para que se sepa que es el concurso de canciones más antiguo de España], p. 210.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: “Juan Valverde y el Carnaval”, pp. 31-51 (incluyendo documentos).

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: “Organización del Carnaval”, 125-148 (con debate conjunto de esta y de la ponencia de González Piñero por su tema común).

FUENTES CONSULTADAS

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: "Los tablados", p. 211.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: "Las agrupaciones en la plaza", p. 212.

FERNÁNDEZ REINA, Javier: [Sin título: se trata de una propuesta de elaboración de un cuerpo de datos y fuentes sobre el carnaval en el Archivo Municipal para facilitar las investigaciones sobre el tema], pp. 85-94 (con debate).

GAMAZA RODRÍGUEZ, José (portavoz de la Federación Provincial de Peñas Gaditanas): "El Carnaval de Cádiz como Fiesta de Interés Turístico Internacional", pp. 107-114 (con debate).

GÓMEZ MARTÍNEZ, Francisco: [Sin título: propuesta de que el suplemento del *Diario de Cádiz* del domingo de Carnaval se dedique al Carnaval y no a las basuras], p. 203.

GONZÁLEZ PIÑERO, Manuel: "La organización del Carnaval: Una opción participativa", pp. 119-123.

JURADO MAGDALENO, José M^a: "Las agrupaciones del Carnaval de Cádiz y el jurado del Concurso", pp. 149-176 (con debate y un documento).

JURADO, José M^a: [Sin título: propuesta de sondeo de opinión en Cádiz sobre su Carnaval], p. 206.

JURADO, José M^a: [Sin título: propuesta de reunión de valoración del propio Seminario], p. 209.

LÓPEZ ALMAGRO, Alfonso: "Otras formas de participación", pp. 183-198 (con debate).

MORENO APARICIO, Ignacio y MORAL CABEZA, Fermín: [Sin título: propuesta de un Museo de Carnaval], p. 205.

RAMOS SANTANA, Alberto: "El Carnaval péndulo político del reinado de Fernando VII", pp. 15-29 (incluyendo debate y documentos).

RÍO MORENO, Francisco del: "Hacia la historia del Carnaval a través de las agrupaciones", pp. 95-105 (con debate).

ROSADO, Paco: "Participación callejera", pp. 177-181.

VILLAR CAMACHO, Josefa: "La mujer en el Carnaval gaditano", pp. 201-202.

YRIGOYEN ROLDÁN, Ana M^a: "Seminario del Carnaval gaditano". [Propuesta de que se vele por la pureza del Carnaval], p. 213.

ZILBERMAN MORALES, Marcos: "Las Viejas Ricas", pp. 53-82 (con apéndices, debate y documentos).

¿?: "Comunicación chungaleta", p.204 [Es una pequeña broma a los ponentes].

¿?: "Carnaval es cultura", pp. 207-208.

ACTAS II (sic) **SEMINARIO DEL CARNAVAL**, 27, 28 y 29 de noviembre de 1986 (1988). Fundación Gaditana del Carnaval, Cátedra Municipal "Adolfo de Castro" y Caja de Ahorros de Cádiz.

ARIAS CASTAÑÓN, Eloy: "Actitudes del republicanismo federal ante el carnaval: Sevilla (1868-1874)", pp. 199-211.

ARIÑO VILLARROYA, Antonio: "El día de los locos. (Jalance: preludio del carnaval)", pp. 91-99.

ARIÑO VILLARROYA, Antonio: "De las máscaras a las comparsas: transformaciones burguesas del carnaval (1850-1900)", pp. 151-160. [Valencia]

BALOCAIN GARCÍA, Ricardo: "Los procesos sociales de una comunidad a través de la fiesta del carnaval", pp. 161-165. [Vilanova y la Geltrú].

BENÍTEZ AGUILAR, Francisco: "Crónica de un entierro", pp. 81-90.

BURGOS BELINCHÓN, Antonio: "Caos y orden (presentación, tres pasodobles, tres cuplés y popurrí sobre el Carnaval de Cádiz)", pp. 9-24.

CABRERA CAPITÁN, Antonio: "La Fundación Gaditana del Carnaval, como fórmula de participación ciudadana", pp. 218-222.

FORT BOLLIT, Luis y LUQUE GALLEGU, Francisco: "Las fiestas del Carnaval ceutí", pp. 57-61.

IBÁÑEZ RAMOS, Agustín y JUNCAL IBARETA, José C.: "Un carnaval marino", pp. 101-118. [Santoña].

IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José: "Dos documentos sobre el carnaval portorreal leño a fines del siglo XVIII", pp.177-181.

JURADO MAGDALENO, José María: "Las agrupaciones de calle", pp. 223-233.

FUENTES CONSULTADAS

MANDLY ROBLES, Antonio: "Aspectos metódicos para la aproximación al ritual de carnaval: toposensitividad, temposensitividad, focalidad e intencionalidad", p. 119 [Sólo resumen].

MARCHENA DOMÍNGUEZ, José: "El Carnaval de Cádiz en los años 20", pp. 63-74.

MARCOS ARÉVALO, Javier: "Estrategia lúdica de los distintos segmentos sociales de Badajoz durante los carnavales de 1900-1936", p. 75. [Sólo resumen].

MARTÍN DÍAZ, Emma: "El Carnaval de Cádiz y las agrupaciones, aproximación a su estudio desde la antropología cultural", pp. 167-176.

MEDINA SAN ROMÁN, Carmen: "Costumbres vigentes y desaparecidas en torno a los carnavales andaluces", pp. 133-148.

MERELLO DEL CUVILLO, Agustín: "Cantar por afición y obtener beneficios", pp. 235-238.

MORENO, Isidoro: [Sin título], pp. 35-51.

OLIVER NARBONA, Manuel: "Carnestoltes: Del 'Casc Antic' a la animación ciudadana", pp. 77-79. [Alicante].

RÍO, Francisco del: "El Carnaval de Cádiz y su atractivo internacional", pp.213-217.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Marciano: "El Carnaval ramajero: el ejemplo de Robledo Hermoso", pp.121-132.

SAVATER, Fernando: [Sin título], pp. 25-33.

VILA VALENCIA, Adolfo: "Por su idiosincrasia, Cádiz todo el año es carnaval", pp. 183-198.

ACTAS III SEMINARIO DEL CARNAVAL, 24, 25 y 26 de noviembre de 1988 (1990).
Fundación Gaditana del Carnaval y Caja de Ahorros de Cádiz.

BENITO, Manuel: "Ciclo carnavalesco en el Pirineo Central", pp. 145-155.

FERNÁNDEZ JÚLBEZ, Salvador: "Sevilla en el Carnaval de Cádiz... de "El Tío de la Tiza" a nuestros días", pp. 27-34.

GARCÍA GUTIÉRREZ, María Jesús: "Poder y tradición en el Carnaval Malagueño (1931-1936)", pp. 157-166.

- GIL ALONSO, Alfonso: "Una experiencia de Carnaval en la escuela", pp. 123-131.
- GONZÁLEZ CASTILLEJO, M^a José: "La construcción de lo masculino y de lo femenino en la literatura popular del Carnaval. Málaga, 1931-1936", pp. 51-61.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Pedro: "El Carnaval visto por un 'Gadita-Chirigotero' y residente en Sevilla", pp. 117-122.
- GUERRERO VÁZQUEZ, Juan Antonio: "La figura del Director de Agrupaciones", pp. 105-116.
- LIMÓN DELGADO, Antonio: "Sobre una teoría triste de las fiestas", pp. 9-26.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, J.: "Breves noticias sobre la constitución de la Sociedad del Folklore Provincial Gaditano", pp. 187-200.
- LÓPEZ SARMIENTO, José Luis: "El Carnaval como reflexión colectiva, cultural y recreativa", pp. 243-248.
- LOZA ARDILA, Carmen: "El Carnaval como reivindicación de la naturaleza humana: una aproximación psicoanalítica", pp. 235-242.
- MARCHENA DOMÍNGUEZ, José: "'Letras escritas a Tiza': análisis de la producción literaria de Antonio Rodríguez Martínez en su contexto histórico (1889-1911)", pp. 75-103.
- MARCHENA DOMÍNGUEZ, José: "Manuel López Cañamaque y la Segunda República: un autor entre el verso y la prosa", pp. 167-185.
- MARIÑO FERRO, X. R.: "Los disfraces de Don Carnal", pp. 39-49.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel: "En torno al primer antifaz de la Literatura Española", pp. 201-207.
- MONTEANO, Pedro José: "El Carnaval de Lanz", pp. 209-225.
- MONTESINOS GONZÁLEZ, Antonio: "Poder y Carnaval en el Santander decimonónico", pp. 63-74.
- ROMERO FERRER, Alberto: "Carnaval y Literatura: el sainete como forma carnavalesada en la cultura popular", pp. 133-141.
- TRULLO-HERRERA, José Luis: "La fiesta constante. Aspectos ideológicos del Carnaval", pp. 35-38.
- ¿?: "Carnavales de Cebreros", pp. 227-234.

ACTAS IV SEMINARIO DEL CARNAVAL, 21, 22, 23 y 24 de noviembre de 1990 (1991). Fundación Gaditana del Carnaval y Unicaja.

BREA, Rafael R.: "El Carnaval de Santiago de Cuba", pp. 103-107.

BURGOS BELINCHÓN, Antonio: "Retórica y espontaneidad", pp. 377-392.

CARLONI FRANCA, Alida: "El Carnaval como lenguaje simbólico del género", pp.123-130.

CARVALHO NETO, Paulo: "Dinámica del Carnaval Latinoamericano", pp. 9-24.

COCHO, Federico: "Los Carnavales gallegos de hoy", pp. 225-237.

CUADRADO, Ubaldo; BARBOSA, Felipe y ZARAGOZA, Rafael: "'Los majos de Cádiz' y el Carnaval", pp. 325-330.

DIVERSO, Gustavo: "Murgas: La representación del Carnaval", pp. 39-102.

ENRIQUEZ FERNÁNDEZ, José Carlos: "Carnavales urbanos vascos del siglo XIX. Las fiestas burguesas de la estabilidad social y política", pp. 239-250.

GARCÍA GUTIÉRREZ, María Jesús: "Autores y coplas en los Carnavales de Málaga 1900-1936", pp. 251-260.

GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: "'Cádiz, urbe carnavalesca'" pp. 349-364.

IGLESIAS, Juan Antonio: "El Carnaval de Uruguay", pp. 25-37 (con coloquio).

LOBATO FRANCO, Isabel: "La fiesta como manifestación de la cultura popular. El Carnaval de Barcelona (1550-1650)", pp. 271-285.

MADRID, Pedro: "Los Carnavales de Polaciones", pp. 209-223.

MARCHENA DOMÍNGUEZ, José y MORENO VERDULLA, Juan Ignacio: "Aplicaciones informáticas al Carnaval: Estudio sobre una base de datos de agrupaciones carnavalescas gaditanas (1920-1936)", pp. 331-347.

MARTÍN CARRERA, Josefa: "El baile por tanguillos", pp. 321-324.

MEDINA TAMAYO, José Manuel: "Aproximación al álbum del cartel del Carnaval (1936-1977)", pp. 309-319.

MONTESINOS GONZÁLEZ, Antonio: "Una aproximación al estudio socioantropológico de las mascaradas invernales en Cantabria", pp. 145-197.

MORALES ASENCIO, José Miguel: "La maravillosa aventura del Carnaval en Málaga. Metamorfosis histórica y retorno del color", pp. 261-264.

MORGADO GARCÍA, Arturo: "La Iglesia gaditana y el Carnaval durante el antiguo régimen. Algunas aportaciones documentales", pp. 131-134.

PASTRANA, Rafael y PEINADO MARTÍNEZ, Antonio: "El arte de Cádiz", pp. 299-308.

PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro: "Carnaval y creación lingüística", pp. 109-112.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía: "Saga y fugas de un símbolo: La máscara", pp. 113-121.

PÉREZ SERRANO, Julio: "Cádiz: El Carnaval y el amor en una sociedad preindustrial", pp. 135-141.

SÁNCHEZ BAGLIETTO, Diego; FORT BOLLIT, Luis y JIMÉNEZ CARMONA, Francisco Luis: "Carnavales de España. Las murgas de Ceuta 1977-1986", pp. 265-270.

TRUFFAUT, Thierry: "Aportaciones de los Carnavales rurales en el País Vasco al estudio de la mitología: El caso del 'Basa-Jaun'", pp. 289-298.

VÉLEZ PÉREZ, Ángel: "La Vinajera: Una difícil recuperación. Datos para su ubicación en la tradición carnavalesca", pp. 199-208.

- Mesa redonda: "Espontaneidad y Teatralidad". Participan: Alfonso López Almagro, Julio Pardo Melero, Joaquín Quiñones Madera y José Antonio Miguéles Santander; modera Antonio Yélamo Crespillo. Pp. 365-376.
- Informe: VAN DER KROOH, Henry F.: "Fundación Europea de ciudades carnavalescas", pp. 395-397.
- Conclusiones y resoluciones del IV Seminario del Carnaval de Cádiz, pp. 399-400.
- ALANÍS, José "Pepe" (director y libretista de la murga La Soberana): Homenaje al IV Seminario del Carnaval de Cádiz, pp. 401-403.

ACTAS V CONGRESO DEL CARNAVAL, 27 al 30 de noviembre de 1991 (1992).
Fundación Gaditana del Carnaval y Ayuntamiento de Cádiz.

BARBOSA ILLESCAS, Felipe; CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo y ZARAGOZA PELAYO, Rafael: "Medio siglo de Carnaval de Cádiz", pp. 141-150.

FUENTES CONSULTADAS

CARDENES MARTÍN, José Luis: "Aspectos sociológicos del Carnaval de Las Palmas de Gran Canaria", pp. 171-178 (incluye una intervención de SAAVEDRA, Sindro bajo el título "Aspectos musicales del Carnaval de Las Palmas").

CARLO, Francesco del: "Orígenes y tradiciones del Carnaval de Viareggio", pp.127-134.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo y GARCÍA DE ARBOLEYA POSADA, María Luisa: "Un siglo de reglamentos de Carnaval de Cádiz (1894-1991)", pp. 183-188.

FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús: "Del Carnaval a las Fiestas Típicas 1936-1967", pp. 213-228.

GALÁN RODRÍGUEZ, Juan José: "El Carnaval como hecho divulgativo de cultura-comercio e intercambio sociales", pp. 37-42.

GIL CALVO, Enrique: "El Carnaval y las transgresiones civiles", pp. 231-248.

GUERRERO VÁZQUEZ, Juan Antonio: "¿Tradición carnavalesca?, renovación constante", pp. 165-169.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Pedro Manuel Ramón: "Alfa y Omega del yo", pp. 65-68.

LÓPEZ RIBAS, Enrique: "Pasado, presente y futuro del Carnaval de Platja D'Aro", pp. 69-73.

MARCHENA DOMÍNGUEZ, José: "Burguesía, turismo y promoción en el Carnaval de Cádiz, durante la Restauración", pp. 29-36.

MEDINA TAMAYO, José Manuel: "Algunas notas sobre la prohibición del Carnaval de Cádiz bajo el régimen de Franco", pp. 53-63.

MEI, Roberto: "Finalidad y aspectos financieros de las manifestaciones carnavalescas", pp. 135-138.

MIGUELES SANTANDER, José Antonio: "Apuntes de opinión sobre la evolución estética del Carnaval gaditano (1956-1991)", pp. 23-27.

MONTESINOS, Antonio: "La Gata Negra de Carasa: Sociabilidad e identidad en una mascarada estival de Cantabria", pp. 101-117.

OÑATE MUÑOZ, María Isabel: "Carnaval de Tenerife: El arte como motor de la economía", pp. 179-181.

ORGANIZACIÓN DEL CARNAVAL DE MÁLAGA: "Málaga en Carnaval: un disfraz", pp. 99-100.

PARRA GALLARDO, Josep F.: "Carnaval de Roses", pp. 75-80.

PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro: "Función Lúdica del lenguaje carnavalesco", pp.189-196.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador: "El Carnaval y lo carnavalesco en las fiestas en Andalucía", pp. 9-21.

SANABRA GUILLAMÓN, Alberto; MARTÍ GAVALDA, Salvador y ROSICH FONTANET, Teresa: "Carnaval de Vilanova: El más popular de Cataluña", pp. 81-97.

SANTIAGO, Eugenia Josefina: "El Carnaval de Puerto Rico 'Juan Ponce de León'", pp. 43-50.

SUPE, Manfred: "El Carnaval en Colonia", pp.119-126.

VALLEJO CISNERO, Antonio: "Lo musical en las Carnestolendas Churriegas", pp. 151-163.

- Mesa Redonda: "La calle: el renacimiento del disfraz". Participan: Antonio Fernández Repeto, Manuel Labio el Lete, Josefa Mayo, Juan Carlos Sánchez y José Antonio Valdivia; modera: Vicente Lozano. Pp. 197-211

ACTAS VI CONGRESO DEL CARNAVAL, 9, 10, 11 y 12 de diciembre de 1992 (1994). Fundación Gaditana del Carnaval y Ayuntamiento de Cádiz.

ANTÓN SALÉ, Pablo: "El carnaval gaditano y el cura Pedro Gómez Bueno (1741-1807)", pp. 415-428 (con documentos).

ASAYAC, Jorge Alberto: "Historias del Carnaval de Corrientes", pp. 9-10.

BOBES NAVES, Carmen: "El carnaval y el origen de la novela", pp.259-274.

BOBES, Jovita: "Intertextualidad y transducción humorística en Jardiel Poncela", pp. 159-171.

BUTRÓN PRIDA, Gonzalo: "Absolutismo y represión. El Carnaval en Cádiz en los comienzos de la 2ª Restauración fernandina", pp. 401-413 (con apéndices).

FUENTES CONSULTADAS

CALEA BONHOMO, M^a Isabel y BUSTOS GONZÁLEZ, M^a Concepción: "Procedimiento de humor en 'La Canción del Pirata' de Fernando Quiñones", pp. 183-188.

CANTOS CASENAVE, Marieta: "Del humor y la comicidad en el teatro. Muñoz Seca y sus precedentes", pp. 149-157.

CHARLO BREA, Luis: "Bromas y veras en la literatura gaditana del siglo XVII", pp. 85-100.

CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón: "De cómo el coro 'Los Anticuarios' ganó el primer premio en el Concurso de Agrupaciones del año 1905", pp. 275-279.

COCA RAMÍREZ, Fátima: "Ironía y humor en *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo", pp. 199-205.

CORBACHO, Carolina: "Metapoesía y humor en Ángel González", pp. 223-236.

CORTÉS RODRÍGUEZ, Martha: "El carnaval en la ciudad y puerto de Veracruz", pp. 29-38.

CRUZ CARRETERO, Sagrario: "Dos carnavales afromestizos de México", pp. 39-49.

DELGADO GÓMEZ, Cristóbal: "El Carnaval de Algeciras", pp. 391-399.

GARCÍA COBO, Pedro Luis: "Santoña. La mar de carnaval", pp. 359-362.

GARRIDO GARCÍA, Jorge: "El carnaval en Bornos: Crónica para la historia de un pueblo", pp. 363-378.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Pedro: "Romance carnavalesco ¿modalidad de segunda clase?", pp. 301-322 (con anexos).

GUERRERO, Juan A.: "Cara y cruz de un congresista", pp. 437-442.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: "Humor y literatura", pp. 53-69.

INGLÉS CAMIRUAGA, Mónica: "La poesía como carnaval del alma", pp. 143-147.

JIMÉNEZ CARMONA, Francisco Luis: "La historia del carnaval de Ceuta (nuevo periodo)", pp. 283-289.

JURADO MORALES, José: "El humor como vehículo de crítica social en las *Visiones y Visitas con don Francisco de Quevedo*, de Torres Villarroel", pp. 101-109.

LÓPEZ, María Isabel: "Parodia y periodismo: Gabriel García Márquez", pp. 173-181.

LÓPEZ PRATS, José y VÁZQUEZ ARAGÓN, José: "Aportación a un mejor conocimiento de las letras de las murgas o chirigotas del carnaval gaditano", pp. 323-331.

MARCHENA DOMÍNGUEZ, José: "Prensa y burguesía en el Carnaval de Cádiz", pp. 429-436.

MARTÍNEZ WEISS, Anabel: "El humor, lo humorístico, el humorismo", pp. 71-77.

MIGUELES SANTANDER, José Antonio: "Hacia un nuevo Carnaval de Cádiz", pp. 297-299.

MILLARES, Selena: "Humor, parodia y carnavalización en la antipoesía de Nicanor Parra", pp. 237-257.

MILLÓN VILLENA, Juan Antonio: "Carnavalización y metaliteratura: *Céfalo y Pocris* de Calderón de la Barca", pp.123-133.

MONFORTE ARIZA, José: "El Carnaval de Cádiz, un medio de comunicación centenario", pp. 443-460.

MONTESINO GONZÁLEZ, Antonio: "Tiempo de carnaval. Identidad masculina y subalteridad de la mujer en los ritos invernales de la Cantabria rural", pp. 343-357.

MONTIEL SÁNCHEZ, Antonio: "El carnaval en la escuela", pp. 291-295.

MORALES SÁNCHEZ, Isabel: "Mecanismos de humor en algunos cuentos de J. Valera", pp. 189-197.

PAREDES DUARTE, María Jesús: "El carnaval: orígenes del término y su asociación nocional", pp. 333-341.

PÉREZ RODRÍGUEZ, Cristina: "Recorrido a través de los recursos humorísticos en la poesía de José Luis Tejada", pp. 135-142.

PORTELA, Óscar: "El carnaval del fuego y del agua", pp. 11-15.

RAMOS JURADO, E. A.: "El humor como recurso literario en la poesía homérica", pp. 79-84.

ROMERO FERRER, Alberto: "Los géneros ínfimos y el teatro español contemporáneo", pp. 207-212.

ROSA, Luis G. de la: "Trebujena: Un ejemplo de carnaval rural", pp. 379-389.

FUENTES CONSULTADAS

VALLEJO MÁRQUEZ, Yolanda: "Cartas dirigidas desde el otro mundo a D. Bartolo Gallardate por Lupianejo Zapatilla: La ironía en una polémica literaria gaditana del siglo XIX", pp. 213-221.

VÉLEZ MELERO, Ángeles M^a: "Carácter burlesco y sentencioso de la obra de Juan Timoneda: *El sobremesa y alivio de caminantes*", pp. 111-121.

VILLAFAINA MUÑOZ, José M.: "El carnaval de Badajoz", pp. 17-27.

- Mesa redonda: "Localismo y proyección exterior del Carnaval de Cádiz". Participan: Francisco Rosado, Antonio Pérez Sauci, Erasmo Ubera y Francisco Leal; modera: Juan Manuel Pedreño. Pp. 461-472.

ACTAS VII CONGRESO DEL CARNAVAL, del 7 al 9 de diciembre de 1994 (1996). Fundación Gaditana del Carnaval y Ayuntamiento de Cádiz.

ALCEDO RUBIO, José: "El mar de Puerto Real en las coplas de carnaval", pp. 63-70.

AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel: "El carnaval carioca a través de la imagen", pp. 71-80.

BABLÉ NEIRA, Eduardo, con análisis de ALCALÁ-GALIANO, Paz: "Música y Carnaval de Cádiz" pp. 147-194 (con documentos y partituras).

CAMACHO SORIANO, Ángela: "Carnaval de Badajoz. La voluntad de un pueblo", pp. 25-30.

CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón: "Antonio Accame: Artista y artesano del carnaval", pp. 341-356.

CLAVER FARALDO, Eugenio: "El carnaval de Chipiona", pp. 259-266.

CORRALES AGUIRRE, José: "Cádiz exporta carnaval", pp. 379-383.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo; BARBOSA ILLESCAS, Felipe y ZARAGOZA PELAYO, Rafael: "Fuentes documentales del Carnaval de Cádiz en el Antiguo Régimen", pp. 17-23.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo; BARBOSA ILLESCAS, Felipe y ZARAGOZA PELAYO, Rafael: "Las agrupaciones del Carnaval de Cádiz en el siglo XIX", pp. 81-91.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo; BARBOSA ILLESCAS, Felipe y ZARAGOZA PELAYO, Rafael: "Introducción a la terminología carnavalesca", pp. 357-370.

- DOMÍNGUEZ CID, Tomás: "Carnavales y toros en Ciudad Rodrigo", pp. 37-50.
- FEDERACIÓ D'ASSOCIACIONS PEL CARNAVAL VILANOVA I LA GELTRÚ: "El xató, un plato festivo y carnavalesco", pp. 289-294.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Pedro: "Evolución y actualidad del romance carnavalesco", pp. 195-198.
- HERNÁNDEZ CARRIÓN, Emiliano: "Los carnavales de la región de Murcia", pp. 51-59.
- JURADO MORALES, José: "Algunas conclusiones sobre el empleo de gitanismos en las coplas de carnaval", pp. 371-378.
- LÓPEZ PRATS, José; MARISCAL CARLOS, Eugenio y VÁZQUEZ ARAGÓN, José: "La gastronomía a través de las coplas del carnaval gaditano", pp. 231-254 (con documentos).
- MANCILLA, José Luis: "El carnaval de Ubrique", pp. 255-257.
- MARCHENA DOMÍNGUEZ, José: "Fuentes y fondos documentales para el estudio del carnaval gaditano", pp. 385-392.
- MARISCAL CARLOS, Eugenio: "Fermín Salvochea en las letras del Carnaval de Cádiz", pp. 109-141.
- MARTÍN CARRERA, Pepi: "A vueltas con el tanguillo", pp. 31-32.
- MIGUELES SANTANDER, José Antonio: "In y out del Carnaval de Cádiz", pp. 33-36.
- MOLINA GARCÍA, Manuel y PEÑA FERNÁNDEZ, María: "Un hombre íntegro y de verdad dedicado toda su vida al carnaval: José Ramos Borrero *Requeté*", pp. 311-320.
- MORENO FIERRO, Inmaculada: "Agustín González el *Chimenea*", pp. 327-330.
- MORGADO GARCÍA, Arturo: "Iglesia y carnaval a inicios de siglo: Dos circulares del prelado gaditano José M^a Rances y Villanueva (1898-1917)", pp. 103-108.
- OSUNA GARCÍA, Fernando: "Apuntes para una historia de las Fiestas Típicas Gaditanas", pp. 217-230.
- RODRÍGUES, Augusto: "Origen y evolución carnaval de Ovar", pp. 143-145.
- ROMERO FERRER, Alberto: "Carnaval y teatro: El caso de la zarzuela" pp. 207-216.

FUENTES CONSULTADAS

SÁNCHEZ MONTOYA, Francisco: "Más de un siglo de carnaval: Ceuta 1886-1994", pp. 93-101.

SILVA CEA, Juan J.: "Algunas notas sobre el carnaval", pp. 331-339.

SILVA LÓPEZ, Manuel y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Pedro: "Incursión en el mundo del Carota: El cuarteto", pp. 9-16.

SILVA PEREIRA, M^a del Carmen: "Nuestra Andalucía: Símbolo de una nueva época", pp. 297-305.

VALLEJO MÁRQUEZ, Yolanda: "Los espacios de la ficción: el carnaval en la obra narrativa de Antonio Ros de Olano", pp. 199-206.

VARELA DOMÍNGUEZ, Almudena: "Aproximación al carnaval a través de unas conversaciones", pp. 307-310.

ZAYAS RUIZ, M. Antonia: "Antonio Torres, autor de letras de carnaval", pp. 321-326.

- Mesa Redonda: "Gastronomía y carnaval". Participa el Grupo Gastronómico Gaditano, pp. 267-287.

ACTAS VIII CONGRESO DEL CARNAVAL, del 20 al 22 de noviembre de 1996 (1998). Fundación Gaditana del Carnaval y Ayuntamiento de Cádiz.

ALCALÁ-GALIANO, Paz: "Estudio sobre el Coro de los Niños (1990-95)", pp. 107-187 (con partituras).

AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel y RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Enrique: "Los sonidos del Carnaval de Cádiz", pp. 61-72 (con anexos).

AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel: "Carnaval y cine en Cádiz durante la II República", pp. 219-224.

BARBOSA ILLESCAS, Felipe y CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: "La gente mayor del carnaval: Juan Poce Blanco, 40 años de historia del Carnaval de Cádiz", pp. 401-405.

CABEZOS NAVARRO, José: "Conferencia [sobre el carnaval de Cartagena]", pp. 355-362.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo y BARBOSA ILLESCAS, Felipe: "Temática de las coplas del Carnaval de Cádiz en el siglo XIX", pp. 447-455.

ESCORIZA MORERA, Luis: "Voces extranjeras en las letras de carnaval. Principio de identificación", pp. 97-105.

GALLEGO SILVA, Manuel y OLIVA RUIZ, Manuel: "El carnaval de Sanlúcar", pp.321-326.

GARCÍA GALLARDO, Francisco José: "Estribillos en los cuplés del carnaval de Huelva", pp. 25-34.

GONZÁLEZ MACÍAS, José Manuel (José) y PÉREZ RUIZ, José Luis (Santo): "La independencia en el carnaval de Benalup", pp. 327-338.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Agustín: "Picadillo carnavalesco", pp. 197-207.

JURADO MAGDALENO, José M^a; LÓPEZ PRATS, José; MARISCAL CARLOS, Eugenio y VÁZQUEZ ARAGÓN, José: "Centenario de la comparsa Los Claveles. 1896-1996", pp. 407-446.

JURADO MORALES, José: "Procedimientos, matices y funciones del humor en las letras del carnaval", pp. 9-23.

MANZORRO BURGUILLOS, Juan: "Carnaval en las ondas", pp. 51-56.

MARTÍN CARRERA, Pepi: "El flamenco en las coplas de Paco Alba", pp. 189-195.

MEDINA MONTENEGRO, Francisco: "Carnaval de Las Palmas de Gran Canaria: Disfruta una pasión", pp. 35-40.

MONTESINOS GONZÁLEZ, Antonio: "Rito y teatralidad (de la dramaturgia festiva al escenario teatral)", pp. 81-96.

MONTIEL SÁNCHEZ, Antonio: "El carnaval universal", pp. 73-80.

OSUNA GARCÍA, Javier: "Currillo y sus Churumbeles: La fragua, La Isla y febrero" pp. 41-50 (con documentos).

OSUNA GARCÍA, Javier: "Los cafés cantantes: Flamenco y carnaval", pp. 225-247.

PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro: "Lengua y literatura en el Carnaval de Cádiz", pp. 381-400.

PEINADO MARTÍNEZ, Antonio: "La historia de Cádiz cantada (1812-1978)", pp. 249-306.

PIZARRO FERNÁNDEZ, José: "Puerto Real", pp. 339-353.

FUENTES CONSULTADAS

RAMOS SANTANA, Alberto: "Rasgos miméticos del carnaval en la provincia de Cádiz", pp. 309-320.

RODRÍGUEZ DÍAZ, José M^a: "La definición de la forma de ser del gaditano a través de las coplas de su carnaval. (En memoria del coro "Los Aviadores")", pp. 209-217.

VALDIVIA BOSCH, José Antonio: "Ayer y hoy de la radio en el Concurso Oficial de Agrupaciones. Una crítica sana y constructiva", pp. 57-60.

WOOD, Guy H.: "El carnaval en los Estados Unidos", pp. 363-380.

ACTAS IX CONGRESO DEL CARNAVAL, del 6 al 8 de noviembre de 1998 (2002).
Fundación Gaditana del Carnaval y Ayuntamiento de Cádiz.

AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel: "Una aproximación al carnaval y al cine durante el franquismo en Cádiz", pp. 103-109.

BABLÉ NEIRA Eduardo (coordinación): "Banda de música 'Pedro Álvarez Hidalgo'. Rapsodia de tangos gaditanos", pp. 453-458.

BARBOSA ILLESCAS, Felipe y CUADRADO, Ubaldo: "1898: Un carnaval para la historia", pp. 9-19.

BARBOSA, Felipe y CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: "Los programas de fiestas del Carnaval de Cádiz en el siglo XIX (1862-1899)", pp. 49-87.

CORRALES AGUIRRE, José: "Tópicos, típicos, reglamentos y otras cuestiones del Carnaval de Cádiz", pp. 221-226.

DELGADO ALONSO, Candelaria: "Gala de elección 'Drag Queen': Principal novedad del Carnaval de Las Palmas de Gran Canaria de 1998 y unos de sus mayores éxitos", pp. 207-210.

DIOSA Y NINFAS DEL CARNAVAL DE 1998: "Un año inolvidable", pp. 319-326.

FERNÁNDEZ MIRANDA, Sara: "La imagen de las mujeres en las letras del carnaval en Cádiz en los últimos noventa años", pp. 139-151.

GARCÍA GALLARDO, Francisco José: "Carnaval de Huelva en 1898", pp. 21-41.

GARRIDO CHILLARÓN, M^a Ángeles y OTERO FERNÁNDEZ, M^a Mercedes: "Aspectos de la realidad socio-política-cultural de Cádiz en la década de los años 20 a través de las letras de carnaval", pp. 89-102.

GONZÁLEZ MONTESINOS, Xosé Antón: "El cigarrón, figura central del Carnaval de Verín (Ourense)", pp.43-47.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Macarena: "Se va el caimán... y llega el carnaval a Barranquilla (Colombia)", pp. 355-368.

JUNTA DIRECTIVA DE LA PEÑA LA ESTRELLA: "Ayer y hoy, como punto de encuentro en el carnaval", pp. 153-165.

LÓPEZ PRATS, José; MARISCAL CARLOS, Eugenio y VÁZQUEZ ARAGÓN, José: "El güiro y el pito de caña", pp. 167-170.

LÓPEZ PRATS, José; MARISCAL CARLOS, Eugenio y VÁZQUEZ ARAGÓN, José: "Influencia cubana en los tipos del Carnaval de Cádiz", pp. 249-257 (con documentos).

LÓPEZ ROMO, Rafael: "Sentimiento y añoranza de Cádiz a través de su carnaval", pp. 233-248.

LÓPEZ ROSA, Ramón: "Carnaval y Cádiz: Una cultura insólita", pp. 343-354.

MARTÍN CARRERA, Pepi: "Homenaje a Lorca: La comparsa La Barraca", pp. 189-192.

MARTÍNEZ JAREÑO, Argimiro: "Carnaval infantil, una maravillosa realidad", pp. 211-213.

MATERO DEL PERAL, Luis Regino: "Carnaval en Madrid", pp. 369-407 (con documentos).

MORENO GUILLÓN, Juan: "El Carnaval de Cádiz y su potencial económico", pp. 215-220.

MORENO PÉREZ, Yolanda: "Una fiesta controlada: Las Fiestas Típicas Gaditanas", pp. 111-117.

MÜLLER GÓMEZ, Ángel: "La música del carnaval y la educación musical en Cádiz", pp. 171-177.

OSUNA GARCÍA, Javier: "Paco Alba: Entrevista con la historia, el medio radiofónico como fuente de investigación", pp. 327-339.

PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro: "La religiosidad popular en las coplas del carnaval", pp. 193-206.

FUENTES CONSULTADAS

PEINADO MARTÍNEZ, Antonio: "Crónica 97 en las coplas de carnaval", pp. 259-318.

PÉREZ BRIZ, Ernesto: "El Carnaval de Cádiz en la filatelia", pp. 227-232.

RAMALLO ARROYO, Luis: "Pasado, presente y futuro del Carnaval de Cartagena", pp. 179-188.

RODRÍGUEZ PUERTA, M^a José: "El tratamiento que recibe el vino en las letras de carnaval", pp. 119-137.

SÁNCHEZ RUIZ, Rafael y ESTEBAN MOYA, Francisco: "Ayer y hoy del carnaval en Tarifa", pp. 409-416.

SÁNCHEZ RUIZ, José Fernando: "El carnaval de Alcázar de San Juan (primer y último carnaval). Apuntes para su estudio", pp. 417-452.

[Programa **X CONGRESO DEL CARNAVAL**, del 21 al 23 de noviembre de 2002. Fundación Gaditana del Carnaval y Ayuntamiento de Cádiz. Ver Documento 1].

ACTAS 1º CONGRESO GADITANO DEL CARNAVAL, del 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2001 (2003). Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz, Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz y Caja San Fernando.

ARAGÓN BECERRA, Juan Carlos: "Antropología y carnaval: El Hombre en estado puro y refinado", pp. 259-300.

BARCELÓ, Ana (Mari Pepa Marzo): "Memoria del concurso anual Aguja de Oro", pp. 346-357.

BERMÚDEZ LÓPEZ, Juan: "El carnaval en Morón de la Frontera", pp. 239-256.

BLÁZQUEZ RUZ, Francisco Javier: "Carnaval y teatro: Apuntes sobre un idilio inconfesado", pp. 32-68.

CAMACHO ORTEGA, Francisco: "Apuntes incompletos sobre la obra de José Suárez Martínez", pp. 69-97.

GALÁN PÉREZ, Luis: "Aportación de El Puerto de Santa María al carnaval de Cádiz", pp. 324-344.

GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: "Constantes históricas de 'lo gaditano' en las coplas de carnaval", pp. 3-31.

JURADO MAGDALENO, José M^a: "Posible génesis del tango", pp. 98-172.

NÚÑEZ NÚÑEZ, Faustino: "Origen musical del tango: Historia de una fusión (que no confusión)", pp. 302-310.

PEINADO MARTÍNEZ, Antonio: "16 últimos años del siglo XX de una chirigota con clase", pp. 363-380.

VVAA: "Carnaval en las Ondas", pp. 358-362.

- Mesa redonda: "Los otros valores del carnaval (cultural, turístico y económico)". Participan: Antonio de María Ceballos, Juan Ramón Cirici Narváez y Manuel González Piñero; modera: Juan Manzorro. Pp. 173-197.
- Mesa redonda: "Cádiz, capital del humor". Participan: Josele, Pepe da Rosa Jr., Paco Gandía y José Luis García Cossio *Selu*; modera: José Guerrero Roldán Yuyu. Pp. 198-214.
- Mesa redonda: "Hacia un concurso autogestionado". Participan: Juan Carlos Aragón, Juan Antonio Lamas, Antonio Martínez Ares, Francisco Cárdenas y José Antonio Valdivia; modera: Fernando Pérez Cabrales. Pp. 215-238.
- Mesa redonda: "XXV años después de Los Dedócratas". Participan: José Moreno Peralta, Antonio Fernández-Repeto, Marcos Zilberman, Salvador Ramallo y José Manuel Gómez. Pp. 311-323.

ACTAS 2º CONGRESO GADITANO DEL CARNAVAL, del 2 al 4 de mayo de 2003 (2004). Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz, Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz y Caja San Fernando.

GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: "Palabras inaugurales" (presentación del congreso), pp. 15-17.

ARNEDILLO SÁNCHEZ, Víctor: "Aspectos jurídicos de interés en el carnaval" (ponencia), pp. 55-66.

FUENTES CONSULTADAS

ARTURAOLA, Hugo: "Influencia de España en el Carnaval Montevideano" (conferencia), pp. 19-26.

CAMACHO ORTEGA, Francisco Javier: "Manuel León de Juan, un hito reivindicativo (1912-1956)", (ponencia), pp. 223-237.

CRESPO, Juana: "A mis carnavaleros desde Valencia" (carta-comunicado), pp. 107-108.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: "Historia de los bailes del carnaval desde el siglo XVIII" (conferencia), pp. 111-112.

GALLARDO ALVARADO, Francisco Andrés: "El Diario de Cádiz en los inicios del carnaval moderno: primeras noticias del Diario del Carnaval (1867-1883)" (ponencia), pp. 113-120.

GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: "El carnaval de La Habana" (conferencia), pp. 35-53.

JURADO MAGDALENO, José M^a: "Semblanza del carnaval de 1978" (conferencia ilustrada), pp. 67-82.

LACLE, Michelle Gianna (reina del carnaval y miss Aruba, Antillas Holandesas): "El carnaval de Aruba" (ponencia), pp. 219-222.

LAFORET HERNÁNDEZ, Juan José: "El carnaval de Las Palmas de Gran Canaria" (ponencia), pp. 121-148.

MORENO APARICIO, Ignacio: "Importancia de la creación de una mesa en torno a los sectores económicos del carnaval actual" (comunicado), pp. 105-106.

MORENO TELLO, Juan Santiago: "El hambre de posguerra en Cádiz y las letras de carnaval" (ponencia), pp. 83-97.

PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro: "Carnaval de Cádiz: La fiesta del lenguaje" (lección magistral), pp. 27-34.

VILLANUEVA IRADI, Miguel: "Otra versión del carnaval de Notting Hill (las fiestas típicas de agosto en Londres)" (ponencia), pp. 99-103.

VILLANUEVA IRADI, Miguel: "Ensayo sobre un carnaval suprimido o los fantasmas de... 1936" (ponencia), pp. 149-217.

VVAA: "Carnaval en las ondas" (comunicado presentado por varios aficionados y autores), pp. 109-110.

- Debate: "El carnaval que queremos". Participan: Teófila Martínez, Rafael Román, Gervasio Hernández-Palomeque, José Álvarez Portillo, M^a Carmen García Fernández; modera: Emilio López Mompell. Pp. 237-254.

ACTAS III (sic) CONGRESO GADITANO DEL CARNAVAL, del 12 al 14 de noviembre de 2004 (2006). Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz.

GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: "Palabras de presentación", pp. 5-6.

ARANZABE BALCISCUETA, Juan Bautista: "El Carnaval de Tolosa (Guipúzcoa) y su porqué", pp.111-128.

BARBOSA ILLESCAS, Felipe: "El Carnaval de Cádiz en el primer tercio del siglo XX y su contexto", pp. 47-62.

CAMACHO ORTEGA, Francisco: "Paco Coca (1882-1934). Las coplas de un albañil, 'El casero de Lubet'", pp. 151-255.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: "El Carnaval de Cádiz en la transición. Paralelismo con el resto de España", pp.129-135.

GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: "El Carnaval de Santa Cruz de Tenerife: El mejor Carnaval de España... después del de Cádiz", pp. 7-27.

GONZÁLEZ RAMOS, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Abildo: "Agüimes, carnaval interrumpido", pp. 103-110.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: "Humor y sentimiento en el carnaval gaditano", pp. 87-102.

MORENO TELLO, Santiago: "Autores del Carnaval de Cádiz (1949-1959). Aproximación a vidas, pensamientos e ideologías", pp.137-150.

PEINADO MARTÍNEZ, Antonio: "La historia de Cádiz cantada", pp. 71-78.

RIVEIRO PORTELA, Antonio: "El Carnaval de Pontevedra, muestra de la participación en la calle", pp. 29-35.

FUENTES CONSULTADAS

ROSSI JIMÉNEZ, Luis Miguel, CARDOSO ROMERO, José Manuel y CIFUENTES PÉREZ, Manuel: "La comparsa barbateña: Origen y evolución histórica", pp.63-69.

TUBAU GARCÍA, Albert: "El Carnaval de Vilanova i la Geltrú", pp. 37-45.

VERA LUQUE, José Antonio: "Tipología del cuartetero", pp. 79-85.

VILLANUEVA IRADI, Miguel: "Aproximación histórica al Carnaval de 1899 (el Carnaval del desastre del 98)", pp. 257-370.

ACTAS IV CONGRESO GADITANO DEL CARNAVAL, del 1 al 3 de diciembre de 2006 (2008). Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz. [Incluye un CD con el sonido en mp3 de las conferencias y ponencias, excepto de tres, de las que pude hacer una grabación particular].

Nota: El tomo no está paginado. Opto por poner el número de páginas de cada una de las nueve ponencias de las que se incluye el texto.

- Presentación del IV Congreso Gaditano del Carnaval, 2 pp. [Participan: Miguel Villanueva, Francisco Cárdenas, Vicente Sánchez y José M^a Jurado]. [Nota: No se corresponde el texto con la grabación].

ALCEDO RUBIO, José Antonio: "Normativa aplicable a los actos carnavalescos: actividades en la calle y en espacios cerrados". [No hay texto, solo grabación particular].

BARBOSA ILLESCAS, Felipe: "El Carnaval de Cádiz durante el trienio bolchevique (1917-1920)", 22 pp. + 23 pp. de documentos.

BUELVAS ALDANA, Mirtha: "El Carnaval de Barranquilla (Colombia). Una mezcla de mezclas".

CAMACHO ORTEGA, Francisco: "Ricardo Trujillo, un referente en los cuartetos de los antiguos carnavales (1872-1942)", 11 pp.

CÁRDENAS RUSO, Francisco: "La promoción femenina activa en el carnaval. Una necesidad histórica y una exigencia democrática".

CARRANZA ALCÁN, Rodrigo de: "Presente y futuro del carnaval de Calañas (Huelva)".

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: "Análisis y justificación de la publicación: *El Carnaval de Cádiz en el siglo XX*", 176 pp. (Presentación del libro).

GIL BARQUÍN, Carlos: "El contexto histórico del carnaval de Veracruz (México), desde 1866 a la actualidad".

GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: "Campeche (México): Un carnaval de Ciudad Patrimonio de la Humanidad", 12 pp.

GUIMERA PEÑA, Ramón: "El origen gaditano de las murgas de Canarias", 4 pp.

LÓPEZ ARANDA, José Luis: "Dificultades de la transcripción de la música tradicional del carnaval a la partitura".

MIR MEDINA, Alberto: "La influencia de dos culturas en el carnaval cubano. Carnaval oriental, Carnaval de centro y Carnaval habanero".

MONTERO MONTERO, Pedro: "Carnaval de Badajoz, una fiesta identitaria: 25 años de historia (1981-2005)", 14 pp.

NÚÑEZ NÚÑEZ, Faustino: "Todo lo que usted quería saber sobre el 3x4 y no se atrevía a preguntar".

ORTIZ NUEVO, José Luis: "Popurrí: noticias de las fiestas de Cai en periódicos de Sevilla, Málaga y La Habana, siglos XIX y XX", 7 pp.

PASTRANA GUILLÉN, Rafael: "Explicación y demostración interactiva del repertorio de un coro carnavalesco".

PEINADO MARTÍNEZ, Antonio: "Vida y obra de Manolo Peinado, un artesano del carnaval", 18 pp.

RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada: "Estrategias carnavalescas en la lucha sociopolítica de la resistencia civil pacífica contra el fraude electoral (México DF 2006)", 15 pp.

ROSSI JIMÉNEZ, Luis Miguel: "30 años de ida y vuelta. Carnaval de Barbate a Cádiz (libro)". [No hay texto, solo grabación particular].

URBELTZ NAVARRO, Juan Antonio: "Del Carnaval a San Juan; simetría de la fiesta". [No hay texto, solo grabación particular].

ZARAGOZA PELAYO, Rafael: "Carnaval y régimen político, una aproximación al siglo XX".

FUENTES CONSULTADAS

- Talleres para alumnos de E. Primaria y ESO:
 - GÓMEZ SÁNCHEZ, José Manuel: "La ironía y el doble sentido de la gracia de Cádiz en las coplas de carnaval".
 - MORAL PINO, Adela del: "¿El carnaval tiene género?".
 - PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro: "La terminología gaditana en las coplas de carnaval".
 - RIVERO RAMOS, Luis Manuel: "La estructura musical en el pasodoble chirigotero tradicional".
- Debate: "Presentación y debate con aportación de sugerencias sobre utilidades y posibles mejoras del proyecto aprobado de la Casa Museo del Carnaval". [Participan: Teófila Martínez Saiz, Rafael de Giles y Francisco Javier Aragonés].
- Mesa redonda: "Homenaje al coro 'Estampas gaditanas' (1948-1949)". [Participan: José Macías Gutiérrez, Carlos Mosquera Ponce, Manuel Macías Gutiérrez y Agustín González Rodríguez, pioneros en el carnaval recuperado de la posguerra; modera Juan Manzorro].
- Mesa redonda: "Fútbol y carnaval. Las coplas del Cádiz CF. SAD.". [Participan: José Guerrero Roldán, Enrique Villegas Vélez, Miguel Villanueva Iradi, José Mejías López y Juan José Jiménez Collar; modera: José Manuel Sánchez Reyes].
- Presentación del cartel del Carnaval 2007, de Toni Carbonell, con explicación del autor.

ACTAS 5º (sic) CONGRESO GADITANO DEL CARNAVAL, del 12 al 14 de diciembre de 2008 (2009). Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz. [Solo he localizado un CD con el sonido en mp3 de las conferencias y ponencias].

Nota: La siguiente relación está tomada de la escucha del CD, no del programa oficial.

- Presentación del Congreso por Miguel Villanueva, Teófila Martínez y Francisco González de Posada.

BARBOSA ILLESCAS, Felipe: "El control del carnaval por parte del poder político a lo largo del siglo XIX".

BARCELÓ, Ana: "De la copla al himno y viceversa".

CAMACHO ORTEGA, Francisco: "Juan Viruel López, director de la Murga de la Cabra".

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo: "Los bailes de carnaval organizados por el Ateneo Científico y Literario de Cádiz durante el reinado de Isabel II".

GARCÍA GALLARDO, Francisco José: "El Carnaval de Huelva: Perspectiva histórica".

GARCÍA LEÓN, José M^a: "Coplillas y sátiras políticas del Cádiz de las Cortes".

GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: "Varios carnavales de la República del Ecuador".

JURADO MAGDALENO, José M^a: "Comentarios a cuatro agrupaciones poco conocidas del siglo XIX".

MIRA GUTIÉRREZ, Fernando: "El Carnaval de Cádiz y el flamenco, artes paralelas y vasos comunicantes".

MORENO TELLO, Santiago: "Paco Alba (1959-1963). Apuntes para una futura biografía".

NÚÑEZ, Faustino: "Cómo el tango parió al pasodoble".

PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro: "Carnaval y creación lingüística".

- Presentación del libro *Vida y obra de Enrique Villegas*, de José M^a Jurado Magdaleno.
- Debate: "Mayo del 68 y las Fiestas Típicas gaditanas". [Participan: José Macías, Enrique Villegas, Manuel Martín Caramé y Miguel Villanueva].
- Debate: "Las fuentes de financiación del carnaval". [Participan: Emilio Aragón (Cajasol), Vicente Sánchez (concejal) y Julio Cuesta (Cruzcampo)].
- Debate: "Fundamentos y aportaciones del coro a pie en el Carnaval de Cádiz". [Participan: Francis Sevilla Pecci, Juan Garrido Poce *Juanelo*, Joaquín Quiñones y Francisco Mora].
- Proyección de documentales. [El primero, *Los carnavales de Andalucía, fiesta mimética de los carnavales de Cádiz*, producción de Canal Sur, presentado por Modesto Barragán, con un resumen de los carnavales andaluces y la influencia de lo gaditano en ellos; el segundo, *Nos vemos en la calle*, de Gue-

FUENTES CONSULTADAS

rrero, Al Jende y Manjavacas, producido al hilo de una investigación antropológica de los mismos autores que publicarían en 2012 bajo el título *En la calle nos vemos*].

- Sorteo del orden de participación en el COAC 2009.
- Actuaciones y clausura. [Intervienen *La comparsa de Momo*, la Orquesta Caballati y *Las Pitorrisas*].

ACTAS VI CONGRESO GADITANO DEL CARNAVAL, del 10 al 12 de diciembre de 2010. Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz. [Hay un CD con el sonido en mp3 de las conferencias y ponencias, además de un documento electrónico de texto incompleto].

Nota 1: La siguiente relación está tomada de la escucha del CD, no del programa oficial.

Nota 2: Varias ponencias del texto aparecen sin el nombre del autor o con un título diferente del que consta en el programa; se incluyen entre corchetes las divergencias. Solo las que tienen indicación de número de páginas están en el documento electrónico de texto.

ARIJÓN, José Luis: "El decir cantado. La voz de la murga [Montevideo]", pp. 62-67.

BARBOSA ILLESCAS, Felipe: "El carnaval de Cádiz en la prensa diaria y gráfica (1864-1936)". ["Control político y censura en el carnaval de Cádiz (1700-1936)"], pp. 14-51.

CAMACHO ORTEGA, Francisco: "Notas sobre la figura de Francisco Macías Quirce, *Paco Cosme* (1889-1973)".

CÁRDENAS, Francisco: "La lucha obrera en las coplas del Carnaval de Cádiz". ["El carnaval y el mundo obrero"], pp. 109-121.

CUADRADO, Ubaldo: "Las formas ocultas del carnaval". ["La cara oculta del Carnaval"], pp. 123-142.

GÓMEZ Y MÉNDEZ, José Manuel: "El Carnaval y su proyección a través de los medios de comunicación social".

GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: "Cortes, independencia americana y carnaval".

KUCKELKORN, Fro: "Historia, organización y carácter del Carnaval de Colonia (Alemania)", pp. 4-12.

MEANA SOLÍS, Ana Rosa: "Apuntes históricos del Carnaval Especial de Algeciras (1807-1936)".

MONTIEL SÁNCHEZ, Antonio: "La influencia de la máscara italiana en el Carnaval de Cádiz", pp. 84-101.

NÚÑEZ, Faustino: "Arte e industria del Carnaval (otra vez)", pp. 103-107.

PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro: "El carnaval es cultura".

PEINADO MARTÍNEZ, Antonio M. (2009): "La historia de Cádiz cantada: El Cádiz sitiado (1810-1812)", pp. 54-60.

PIÑEIRO GONZÁLEZ, Ramón y Rafael: "El romancero gaditano de carnaval. Situación y problemática". ["... Situación actual y futura"], pp. 69-73.

ROSSANO, Salvatore: "Las murgas de Buenos Aires: bailando en frac al compás de bombo con platillos. Apuntes sobre la música del Carnaval de Buenos Aires".

SADOC, Rafael: "Del carnaval al guion: cine o literatura", 75-82.

VALLEJO CISCEROS, Antonio y VALLEJO CLIMENT, Celia: "El Carnaval de Miguelurra (Ciudad Real). Contraste con el tiempo actual".

- Mesa redonda: "La participación de las mujeres en el carnaval del siglo XXI" [Participan: Raquel García (autora del Carnaval de Sta. Cruz de Tenerife), Adela del Moral y Mercedes Colombo (teniente de alcaldesa de Cádiz del área de Familia y romancera)].
- Mesa redonda: "¿Qué ocurrió en el teatro Falla durante el golpe de estado del 23-F de 1981?". [Participan: Juan de Dios Santana, Carlos Díaz Medina, Miguel Villanueva, José Gutiérrez Rodríguez].
- ROMERO BARO, Pedro: "Presentación del libro *La fiesta del pecado*".
- Presentación de la red social icarnaval.com. [Ya no existe el enlace a esta red].
- Acto de hermanamiento de la AACC con la Asociación Tinerfeña de Murgas.

ACTAS VII CONGRESO GADITANO DEL CARNAVAL, del 4 al 6 de mayo de 2012.

Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz. [En las actas en documento electrónico solo aparecen las ponencias que siguen (9+1) de las 25 que están en el programa (ver Documento 2); no se incluyen, además, la conferencia inaugural ni los tres talleres, la mesa redonda, los tres debates ni la presentación de un libro que están también en el programa. Aquí se dan las páginas del documento electrónico de texto y, entre corchetes, las diferencias en los títulos de las actas con el programa oficial del congreso].

BARBOSA ILLESCAS, Felipe: "Coplas y canciones en el Cádiz de la Constitución de 1812". ["Coplas y canciones en el Cádiz de las Cortes"], pp. 118-129.

BARCELÓ CALATAYUD, Ana: "América en los tipos del Carnaval de Cádiz", pp. 52-62.

CAMACHO ORTEGA, Francisco: "Juan Sevillano Soria y la Murga de Puerta Tierra (1893-1951)", pp. 131-144.

¿?: "Francisco Macías Quirce, *Paco Cosme* (1889-1973)", pp. 146-157. [Aunque no consta en el programa, las actas contienen esta ponencia añadida en la que no aparece el nombre del autor, aunque bien podría ser Francisco Camacho Ortega, por las palabras que dice el ponente al principio de su intervención].

JURADO MAGDALENO, José María: "Carnaval de Cádiz ¿Patrimonio inmaterial de la humanidad?", pp. 96-116.

MONTIEL SÁNCHEZ, Antonio: "El Carnaval de La Isla desde principios del siglo XX hasta 1936". ["El carnaval de San Fernando desde 1900 a la guerra civil"], pp. 44-50.

MOYA MOLINA, Miguel Ángel: "La participación en el carnaval, un estilo de vida preventivo ante la enfermedad del alzhéimer", pp. 160-171.

PÉREZ GARCÍA, Álvaro: "El sistema educativo español desde la óptica del Carnaval de Cádiz", pp. 3-41.

RIVAS CABAÑA, Antonio: "La Vivienda en las coplas del carnaval a través de los tiempos". ["El derecho a la vivienda en las coplas del carnaval de Cádiz, antes que en la Constitución"], pp. 64-90.

SOUTO ANELO, Carlos: "Cómo deberían evolucionar los coros", pp. 92-94.

[Programa **VIII CONGRESO GADITANO DEL CARNAVAL**, del 12 al 14 de diciembre de 2014. Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz. Ver Documento 3].

[Programa I **CONGRESO MONOGRÁFICO DE CARNAVAL "EL TÍO DE LA TIZA". CIEN AÑOS DE SU MUERTE (1912-2012)**, del 23 al 27 de abril de 2012. Asociación de Intérpretes y Ejecutantes ASIN-E. Ver Documento 4].

C) EN LA WEB

- LIBROS, ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS

_ (2000): *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX*. Introducción, selección y notas de Antonio José López Cruces. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes basada en la edición original de 1992 de Alcodre, col. Letras Alegres, Alicante. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-jocosas-humoristicas-y-festivas-del-siglo-xix--0/html/> (Consulta: 25-5-2015).

ARIÑO VILLARROYA, Antonio y GARCÍA PILÁN, Pedro (2006): "Apuntes para el estudio social de la fiesta en España". *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, nº 6, 13-28. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2519990> (Consulta: 22-8-2013).

BARREIRO, Javier (2010): "Los primeros chotis españoles". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo L, CSIC, Madrid, pp. 37-42. <http://iemadrid.es/publicaciones/79/IEM-anales/> (Consulta: 10-12-2014).

BRISSET, Demetrio E. (1990): "Un modelo de ficha para estudiar las fiestas". *Gazeta de Antropología*, 1990, 7, artículo 09. <http://hdl.handle.net/10481/13739> (Consulta: 12-1-2009).

BRISSET, Demetrio E. (2009): "Investigar las fiestas". *Gazeta de Antropología*, 25 (1), artículo 13. <http://hdl.handle.net/10481/6852> (Consulta 28-2-2010).

CHARAUDEAU, Patrick (2006): "El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística. Normas psicosociales y normas discursivas". *Opción*, año 22, nº 49, pp. 38-54. Universidad del Zulia (Venezuela). <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2476951> (Consulta: 29-5-1015).

COCIMANO, Gabriel Darío (2001): "El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval". *Gazeta de Antropología*, nº 17, Artículo 28, Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/7488> (Consulta: 22-4- 2010).

DELGADO RUIZ, Manuel (2004): "Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos". *Zainak*, 26, pp. 77-98. <http://hedatuz.euskomedia.org/2852/1/26077098.pdf> (Consulta: 21-8-2013).

FERNÁNDEZ CUESTA, Eliseo (1988): "Hipótesis sobre una función del carnaval". *Gazeta de Antropología*, nº 6, Artículo 8, Universidad de Granada.
<http://hdl.handle.net/10481/13754> (Consulta: 22-4 2010).

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2000): "La globalización: ¿productora de culturas híbridas?". Conferencia inaugural del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá.
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> (Consulta: 20-10-2008).

HAYA MARTÍNEZ, Juan (1985): "Un carnaval marinero". *Revista de Folklore*. Fundación Joaquín Díaz, nº 51, pp. 75-83.
<http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf051.pdf> (Consulta: 22-6-2015).

HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio (1982): "Espacio y fiesta en el País Vasco". *Lurralde. Investigación y Espacio*, núm. 5. Donostia: Instituto Geográfico Basco; pp. 91-119. <http://www.ingeba.org/lurralde/lurranet/lur05/05homo/05homo.htm> (Consulta 9-5-2015).

HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio (1990): "Fiesta, tradición e identidad local". *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, año 22, nº 55, pp. 43-58.
<http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/14493> (Consulta: 30-9-13).

HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio (2004): "Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades". *Zainak*, 26, pp. 33-76. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/26/26033076.pdf> (Consulta: 21-8-2013).

LOBETO, Claudio (2004): "Cultura popular: hacia una redefinición". En Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, Pub. Electrónica, Universidad Complutense, Madrid.
www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario (Consulta: 12-9-2008).

LOTMAN, Iuri M. (1986): "Sobre el concepto contemporáneo de texto". *Entretextos. Revista electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, nº 2 (noviembre 2003).
<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf> (Consulta: 16-9-2010).

FUENTES CONSULTADAS

MARCOS ARÉVALO, Javier (2009): "Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual". *Gazeta de Antropología*, 25 (2), artículo 49. <http://hdl.handle.net/10481/6906> (Consulta: 16-1-2010).

• TESIS DOCTORALES

BARRETO VARGAS, Carmen Marina (1993): *El carnaval de Santa Cruz de Tenerife: un estudio antropológico*. Director: José Alberto Galván Tudela. Servicio de publicaciones Universidad de La Laguna. Soportes audiovisuales e informáticos. Serie Tesis Doctorales. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=647> (Consulta: 2-6-2015).

• DICCIONARIOS

Versión electrónica de la 22ª edición del DRAE y avance de la 23ª edición: <http://lema.rae.es/drae/> (Consulta: 14-8-2015).

Diccionarios en *El País*: <http://servicios.elpais.com/diccionarios> (Consulta: 14-8-2015).

• ARTÍCULOS DE PRENSA DIGITAL

AGUILERA, José M^a: "Meta-carnaval". <http://carnaval.lavozdigital.es/noticias/2009-02-14/meta-carnaval-20090214.html> (14-2-2009). (Consulta: 27-5-2015).

A.M.V. "El número de aspirantes a ninfa cae estrepitosamente con solo 24 inscritas". <http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20131119/cadiz/numero-aspirantes-ninfa-estrepitosamente-20131119.html> (19-11-2013). (Consulta: 18-5-2015)

GARCÍA, Tamara: "Comparsa 'Los herederos del levante'". <http://www.diariodecadiz.es/article/carnavalcadiz2013/1447316/comparsa/los/herederos/levante.html> (27-1-2013). (Consulta: 17-5-2015).

GONZÁLEZ, Vicente: "Los herederos del levante" <http://carnaval.lavozdigital.es/agrupaciones/2013/los-herederos-del-levante.html> (s/f). (Consulta: 17-5-2015).

JIMÉNEZ, Raúl y RUIZ, Alicia: "Cada maestrillo tiene su librillo".

<http://www.diariodecadiz.es/article/carnavalcadiz2012/1179086/cada/maestrillo/tiene/su/librillo.html> (8-2-2012). (Consulta: 18-5-2015).

J.M.A.: "Los Paco-Piedra, un tipo delicado con un polémico sentido del humor".

<http://carnaval.lavozdigital.es/noticias/2015-02-01/los-paco-piedra-tipo-delicado-con-polemico-sentido-del-humor-20150201.html> (31-1-2015).

(Consulta: 23-5-2015).

LANDI, José: "El Carnaval Chiquito dura dos días por primera vez".

<http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20100302/cadiz/carnaval-chiquito-dura-dias-20100302.html> (2-3-2010). (Consulta: 3-3-2010).

LÓPEZ, Emilio: "Carnaval, en febrero". <http://www.diariodecadiz.es/article/opinion/755286/carnaval/febrero.html> (26-7-2010). (Consulta: 26-7-2010).

<http://www.diariodecadiz.es/article/opinion/755286/carnaval/febrero.html> (26-7-2010). (Consulta: 26-7-2010).

LÓPEZ, José Antonio: "Cien años del Falla. 'Logramos poner el teatro al servicio de la ciudad'". Entrevista con Josefina Junquera. <http://www.diariodecadiz.es/article/100anosdefalla/604703/logramos/poner/teatro/servicio/la/ciudad.html#Sf3OkU8DWZ1wTTu> (12-1-2010). (Consulta: 12-3-2010).

<http://www.diariodecadiz.es/article/100anosdefalla/604703/logramos/poner/teatro/servicio/la/ciudad.html#Sf3OkU8DWZ1wTTu> (12-1-2010). (Consulta: 12-3-2010).

LUQUE GAJETE, Silvia: "Del pasodoble filtrado de Juan Carlos Aragón y los que lo aplaudieron". <http://andaluciainformacion.es/el-gallinero/279302/del-pasodoble-filtrado-de-juan-carlos-aragn-y-los-que-lo-aplaudieron/> (31-01-2013).

<http://andaluciainformacion.es/el-gallinero/279302/del-pasodoble-filtrado-de-juan-carlos-aragn-y-los-que-lo-aplaudieron/> (31-01-2013). (Consulta: 19-5-2015).

MÁRQUEZ, Francisco: "El Canijo y 'Los herederos del levante'".

<http://universogaditano.es/blogs/pacomarquez/2013/02/el-canijo-y-los-herederos-del-levante/> (1-2-2013). (Consulta: 17-5-2014).

MÁRQUEZ, Francisco: "El mundo del Carnaval bendice el regreso de Martínez Ares". <http://www.cadizdirecto.com/el-mundo-del-carnaval-bendice-el-regreso-de-martines-ares.html> (15-6-2015). (Consulta: 17-7-2015).

<http://www.cadizdirecto.com/el-mundo-del-carnaval-bendice-el-regreso-de-martines-ares.html> (15-6-2015). (Consulta: 17-7-2015).

MARTÍNEZ ARES, Antonio: "Yo maté a Martínez Ares". *Diario de Cádiz* edición digital. Serie de veinte artículos iniciada el 14-1-2008 <http://www.diariodecadiz.es/article/carnaval/29061/martinez/ares/y/sus/recuerdos/requiebro/su/primera/>

<http://www.diariodecadiz.es/article/carnaval/29061/martinez/ares/y/sus/recuerdos/requiebro/su/primera/>

FUENTES CONSULTADAS

[comparsa.html](http://www.diariodecadiz.es/article/carnaval/44215/adios/nino/coplero.html) y cerrada el 2-2-2008 <http://www.diariodecadiz.es/article/carnaval/44215/adios/nino/coplero.html>.

El que corresponde a la comparsa *Los piratas* (1998) se publicó el 28-1-2008 <http://www.diariodecadiz.es/article/carnaval/40922/dios/nos/libre/los/piratas.html> (Consulta: 13-9-2011).

MARTOS, Elena: "Marta Ginesta: 'Fue mi primera chirigota callejera'". <http://carnaval.lavozdigital.es/noticias/2013-02-13/copla-201302130827.html> (13-2-2013). (Consulta: 27-5-2015).

MELGUIZO, Soraya: "El Papa propone unir la fecha de la Pascua entre las tres ramas del cristianismo". <http://www.elmundo.es/internacional/2015/06/12/557b3b5fca4741eb7d8b4596.html> (12-6-2015). (Consulta: 17-7-2015).

MIGUELES, Nandi: "Fecha fija para el Carnaval". <http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20120712/opinion/fecha-fija-para-carnaval-20120712.html> (12-7-2012). (Consulta: 12-7-2012).

MIGUELES, Nandi: "Quid pro quo". <http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20140617/opinion/quid-20140617.html> (17-06-14). (Consulta: 17-5-2015).

MIGUELES, Nandi: "Doña Fama y don Dinero". <http://www.lavozdigital.es/cadiz-provincia/201507/14/dona-fama-dinero-20150714020954-vo.html#.VaU8AUyApS4.facebook> (14-7-2015). (Consulta: 8-8-2015).

PORQUICHO, José Luis: "Martínez Ares: 'Llevaba tres días con un entripado en el cuerpo y hoy he dicho: vuelvo al Falla'". <http://www.cadizdirecto.com/martinez-ares-llevaba-tres-dias-con-un-entripado-en-el-cuerpo-y-hoy-he-dicho-vuelvo-al-falla.html> (15-6-2015). (Consulta: 17-7-2015).

Redacción: "La comparsa de Aragón será 'Catastrophic Magic Band' en 2013. <http://www.diariodecadiz.es/article/carnavalcadiz2012/1268025/la/comparsa/aragon/sera/catastrophic/magic/band.html> (3-10-2012). (Consulta: 4-6-2015).

Redacción: "El coro 'Allegro molto vivace' gana la tradicional 'Aguja de Oro' al mejor tipo". <http://www.diariobahiadecadiz.com/detalle-noticia-10970> (10-3-2011). (Consulta: 19-5-2015).

Redacción: "Habemus Programa Oficial...". http://www.carnavaldecadiz.com/Carnaval2013/Noticias/noticia.php?id=Habemus_Programa_Oficial (5-2-2013). (Consulta: 6-2-2013).

Redacción: "'Los recortaos' denuncia que la Policía Local revisó sus pancartas" <http://www.diariodecadiz.es/article/carnavalcadiz2013/1456838/los/recortaos/denuncia/la/policia/local/reviso/sus/pancartas.html> (9-2-2013). (Consulta: 22-2-2013).

Redacción: "Los finalistas deberían cobrar más de 12.000 Euros + IVA" http://www.carnavaldecadiz.com/Carnaval2014/Noticias/noticia.php?id=Los_finalistas_deberian_cobrar_mas_de_12000_Euros_IVA (16-3-2014). (Consulta: 17-3-2014).

RODWAY, Dani: "Es un error simplificar el ser gaditano a Carnaval, Semana Santa y Cádiz CF... reunimos todas las etapas de la cultura occidental". <http://www.diariobahiaecadiz.com/noticias/elecciones-municipales-2015-entrevistas/es-un-error-simplificar-el-ser-gaditano-carnaval-semana-santa-y-cadiz-cf-es-mucho-mas-reunimos-todas-las-etapas-de-la-cultura-occidental> (22-5-2015). (Consulta: 30-7-2015).

SÁNCHEZ REYES, J. M.: "El centro de Cádiz pierde otro comercio emblemático con el cierre de Soriano". <http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/581253/centro/cadiz/pierde/otro/comercio/emblematico/con/cierre/soriano.html> (8-12-2009). (Consulta: 21-5-2015).

SÁNCHEZ REYES, J. M.: "'Sin consenso será difícil que entren nuevos colectivos en el Patronato'". <http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/725676/quotin/consenso/sera/dificil/entren/nuevos/colectivos/patronatoquot.html> (16-6-2010). (Consulta: 18-6-2010).

SÁNCHEZ REYES, J. M.: "Casarse con un dentista ya no es un braguetazo, eso era antes". Entrevista con Salvador Fernández Miró. <http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/1929086/casarse/con/dentista/ya/no/es/braguetazo/eso/era/antes.html> (28-12-2014). (Consulta: 26-5-2015).

VEGA, Antonio de la: "De Telesur a Onda Cádiz. De Joaquín a Germán". <http://carnaval.lavozdigital.es/noticias/2011-02-13/telesur-onda-cadiz-joaquin-20110213.html> (13-2-2011). (Consulta: 26-5-2011).

FUENTES CONSULTADAS

• SUPLEMENTOS DE PRENSA

"Carnaval 366 días". *Diario Bahía de Cádiz*:

<http://www.diariobahiadecadiz.com/noticias/suplementos/carnaval366dias/>

(Consulta: 8-8-2015).

"La Voz del Carnaval". *La Voz Digital*: <http://carnaval.lavozdigital.es/>

(Consulta: 8-8-2015).

"El gallinero". *Andalucía Información*: <http://andaluciainformacion.es/el-gallinero/>

(Consulta: 8-8-2015).

2. OTRA DOCUMENTACIÓN WEB

• CONFERENCIAS, PONENCIAS Y MESAS REDONDAS EN VÍDEO

BARBOSA ILLESCAS (2013): "Los inicios del control político y la censura en el Carnaval de Cádiz". *III Muestra Virtual Internacional de Carnaval*.

<https://www.youtube.com/watch?v=--fbsvDcvus> (Consulta: 11-12-2013).

FERNÁNDEZ MIRÓ, Salvador (2014): "El Carnaval de Cádiz. ¿Oficiales vs ilegales?". Conferencia en el Foro Plural "Torre de la Merced", 31-1-2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=BmY9dPXDy4s> (Consulta 20-3-2014).

LÓPEZ ARANDA, José Luis (2012): "La música de Rodríguez, análisis de su evolución". *I Congreso Monográfico de Carnaval El Tío de la Tiza. Cien años de su muerte (1912-2012)*. 23 a 27 de abril de 2012. www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 27-4-2012).

Mesa redonda "¿Es conveniente una reconversión en las comparsas?".

Paco Rosado y Juan Carlos Aragón. *VIII Congreso Gaditano del Carnaval*.

<https://www.youtube.com/watch?v=O8g-LIX6fkA> (Consulta 2-6-2015).

MORENO TELLO, Santiago (2012): "Los herederos de 'El Tío de la Tiza'. El Conjunto Hércules". *I Congreso Monográfico de Carnaval "El Tío de la Tiza". Cien años de su muerte, (1912-2012)*. www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 12-1-2013).

OSUNA GARCÍA, Javier (2012): "El tanguillo, que el carnaval le prestó al flamenco". Universidad de Cádiz, Videos UCA, (5-2-2012). http://www.youtube.com/watch?v=0eT8C9vL1b8&feature=player_embedded (Consulta: 22-5-2015).

PABLO ZAMORA, Alba de (2013): "El repertorio de Antonio Rodríguez 'Tío de la Tiza' en boca de los ciegos copleros". *III Muestra Virtual Internacional de Carnaval*. <https://www.youtube.com/watch?v=Cj8tJ1oAqIE> (Consulta: 13-12-2013).

RIVADENEIRA, Tito (2012): "Ángel Gregorio Villoldo: el gran referente en el origen del tango argentino". *I Congreso Monográfico de Carnaval El Tío de la Tiza. Cien años de su muerte (1912-2012)*. 23 a 27 de abril de 2012. www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 26-4-2012).

FUENTES CONSULTADAS

• PROGRAMAS DE RADIO CITADOS

COSSI, José Manuel: *Solo callejeras*, programa de radio nº 1, (19-5-2009).
www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 8-5-2015).

CHIRIGOTA DE LAS NIÑAS: *Solo callejeras*, programa de radio nº 42, (5-7-2010).
www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 3-4-2011).

CHIRIGOTA DEL PERCHERO: *Solo callejeras*, programa de radio nº 5, (16-6-2009).
www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 20-5-2015).

DAVID MEDINA y EDUARDO GONZÁLEZ: *Solo callejeras*, programa de radio nº 32, (26-4-2010). www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 3-4-2011).

ISI, JOSE, ÁNGEL y MIGUEL, de *Los buscapiso: Solo callejeras*, programa de radio nº 2, (26-5-2009). www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 3-4-2011).

LOS GUATIFÓ: *Solo callejeras*, programa de radio nº 17 (12-10-2009).
www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 4-4-2015).

MATOS, Jesús: *Solo callejeras*, programa de radio nº 22, (30-11-2009).
www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 4-4-2015).

RESINA, Paco, de la Callejera de Rota: *Solo callejeras*, programa de radio nº 3, (3-6-2009). www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 22-5-2015).

• ENTREVISTAS Y REPORTAJES

"Desde el Paraíso", *Carnavaldecadiz.com*. Entrevista de Carlos Ordóñez con Juan Antonio Lamas (semana 19-26 de noviembre de 2010), <https://www.youtube.com/watch?v=5R4AlzfUjdU> (Consulta: 13-5-2015).

"Carnaval y punto TV", nº 4, *Ondaluz Cádiz*. Entrevista de Manolo Camacho y Edu Marín con José Luis García Cossío *Selu* (28-11-2013), <https://www.youtube.com/watch?t=1233&v=4FVW1Pj1qOA> y en <http://andaluciainformacion.es/cadiz/360234/selu-hay-veces-que-me-cuesta-cerrar-el-repertorio-de-pasodobles-y-cuples/>. (Consulta: 19-5-2015).

Encuentros con los autores. Café teatro Pay-Pay, julio y agosto 2014, Cádiz.
http://www.ivoox.com/audios-podcast-cafe-teatro-pay-pay_sa_f283743_p2_1.html?o=all. (Consulta: 29-8-2014) [El enlace ya no existe. Ver en la carpeta Apéndices los audios citados correspondientes a Miguel Ángel García Argüez y Tino Tovar con Manuel J. Morera y a José Luis García Cossío *Selu* con Juan Manuel Braza el *Sheriff*].

"Imaginaria 2.0. La vida es un carnaval". Producción de Ático 7 para Canal Sur2 TV. Entrevista a Javier Ruibal, agosto de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=srpHnjwKKX8> (Consulta 29-5-2015).

Las Molondritas (1980). Homenaje en el Palacio de Congresos de Cádiz (29-3-2012). Reportaje Onda Cádiz TV: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4m9SYwkvRE> (Consulta: 18-5-2015).

• PÁGINAS WEB ESPECIALIZADAS EN CARNAVAL

Al compás gaditano. Carnaval de Cádiz... y nada más: compasgaditano.com (Consulta: 14-8-2015).

Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz: www.auladeculturadelcarnavaldecadiz.com (Consulta: 14-8-2015).

Carnavaldecadiz.com: www.carnavaldecadiz.com (Consulta: 14-8-2015)

Carnaval de Cádiz TV.com: www.carnavaldecadiztv.com (Consulta: 14-8-2015).

Carnavaleando: www.carnavaleando.com

"Cómo conseguir entradas para el COAC 2015": www.carnavaleando.com/como-conseguir-entradas-para-el-coac-2015 (1-10-2014). (Consulta 22-6-2015).

Carnaval TK. Archivo online para nostálgicos y jartibles del Carnaval de Cádiz: carnaval-tk.es

Pasodoble de *Los cristaleros* (1960): carnaval-tk.es/2010/09/1960-los-cristaleros-pasodoble-una.html (Consulta: 3-11-2013).

El viejo lavaero: <http://www.elviejolavaero.com> (Consulta: 14-8-2015).

La trastienda del carnaval: www.latrastiendadelcarnaval.com (Consulta: 14-8-2015).

FUENTES CONSULTADAS

• BLOGS ESPECIALIZADOS EN CARNAVAL

El mundo de la comparsa, blog de Antonio López Lucena:

<http://www.elmundodelacomparsa.blogspot.com.es/> (Consulta 30-5-2015).

Falla de Carnaval: <http://falladecarnaval.blogspot.com.es/> (Consulta: 30-5-2015).

¡Hasta los profanos se sienten poetas! Coplas del Carnaval de Cádiz: <http://coplasdelcarnaval.blogspot.com.es/> (Consulta: 21-5-2015).

Libreto de carnaval, blog de David Pernudo y José María Barroso: <http://libreto-decarnaval.blogspot.com.es/> (Consulta: 14-5-2015).

Si caminito del Falla, blog de Antonio J. Díaz: <http://sicaminitodelfalla.wordpress.com>. (Consulta: 15-6-2015).

Sindicato de Romanceros de Murcia, blog de Fulgencio y Javier Serrano:

<http://sindicatoderomanceros.blogspot.com.es/2010/03/manual-para-romanceros.html>. Incluye *Manual para romanceros*. (Consulta: 15-6-2015).

• PÁGINAS WEB NO ESPECIALIZADAS EN CARNAVAL

8TV Cádiz: <http://8tvandalucia.es/cadiz.html> (Consulta: 8-8-2015).

Anales del Instituto de Estudios Madrileños: http://iemadrid.es/indices_anales_iem (Consulta: 10-8-2014).

Andalucía Información: <http://andaluciainformacion.es/> (Consulta: 8-8-2015).

Anduli. Revista andaluza de Ciencias Sociales: <http://editorial.us.es/es/anduli> (Consulta: 7-8-2015).

Ayuntamiento de Cádiz: <http://institucional.cadiz.es/> (Consulta 8-5-2015).

Ayuntamiento de Cádiz: www.infocadiz.com Información municipal sobre turismo, cultura y fiestas (Consulta: 6-11-2001).

Ayuntamiento de Jerez: <http://www.jerez.es>

Información sobre las zambombas navideñas:

<http://www.jerez.es/especiales/navidad/zambombas/> (Consulta 8-5-2015).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com> (Consulta: 25-5-2015).

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte <http://prensahistorica.mcu.es> (Consulta: 6-5-2014).

Cádiz Directo: <http://www.cadizdirecto.com> (Consulta 27-7-2015).

Café teatro Pay-Pay: <http://www.cafeteatropaypay.com/> (Consulta: 13-8-2015).

Canela y naranja. Página de Marta de Beauvoir: <http://www.canelaynaranja.es> "Las Diógenes: reciclaje, arte y salero".
<http://www.canelaynaranja.es/2015/02/las-diogenes-chirigota-cadiz-arsenio.html#more> (Consulta 29-5-2015).

Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra: http://www.navarra.es/home_es/Gobierno+de+Navarra/Organigrama/Los+departamentos/Cultura+y+Turismo/Publicaciones/Revistas+Principe+Viana/Cuadernos/Default.htm (Consulta: 8-8-2015).

Dialnet. Universidad de La Rioja: <http://dialnet.unirioja.es> (Consulta 14-7-2015).

Diario Bahía de Cádiz: <http://www.diariobahiadecadiz.com/> (Consulta 13-8-2015).

Diario de Cádiz: <http://www.diariodecadiz.es/> (Consulta 27-8-2015).

Diccionario Crítico de Ciencias Sociales: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index_b.html (Consulta: 8-8-2015).

Digibug. Universidad de Granada: <http://digibug.ugr.es> (Consulta 14-7-2015).

El baluarte de Cádiz: <http://www.elbaluartedecadiz.es/> (Consulta 5-7-2015).

El Mundo: <http://www.elmundo.es/> (Consulta: 8-8-2015).

El País: <http://elpais.com/> (Consulta: 8-8-2015).

Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm> (Consulta: 14-7-2015).

Euskomedia. Fundación de Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos: <http://www.euskomedia.org> (Consulta: 14-7-2015).

FUENTES CONSULTADAS

Gazeta de Antropología: <http://www.gazeta-antropologia.es/>
(Consulta: 12-8-2015).

Guía de Ayuntamientos: www.guiadeayuntamientos.info (Consulta: 3-3-2011).

Hedatuz. Biblioteca digital de ciencia y cultura vasca: <http://hedatuz.euskomedia.org/> (Consulta: 13-8-2015).

La Red. Todo sobre las artes escénicas: <http://www.redescena.net/escenario/19/gran-teatro-falla> (Consulta: 9-5-2015).

Lurralde. Instituto Geográfico Vasco "Andrés de Urdaneta": <http://www.ingeba.org/lurralde/> (Consulta: 14-7-2015).

La Voz Digital: <http://www.lavozdigital.es> (Consulta: 27-7-2015).

Onda Cádiz: <http://tv.ocadizdigital.es/> (Consulta: 8-8-2015).

Ondaluz TV Cádiz: <http://ondaluz.tv/cadiz/> (Consulta: 8-8-2015).

Palacio de Congresos de Sevilla FIBES: <http://www.fibes.es>
Evento "El Falla en Sevilla". <http://www.fibes.es/events/el-falla-en-sevilla-3/>
(Consulta: 17-5-2015).

Patrick Charaudeau: <http://www.patrick-charaudeau.com>.

Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz: <http://www.funjdiaz.net/folklore/>
(Consulta: 12-8-2015).

Revista Opción. Universidad del Zulia, Venezuela: http://www.fec.luz.edu.ve/index.php?option=com_content&task=category§ionid=18&id=119&Itemid=241 (Consulta: 12-8-2015).

RTVA: <http://www.canalsur.es/rtva-2809.html> (Consulta: 4-6-2015).

Universo gaditano: <http://universogaditano.es> (Consulta: 17-5-2014).

[Esta página de información general sobre Cádiz se fusionó en agosto de 2014 con el periódico digital *Cádiz Directo*].

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía: <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/coleccion/cuadernos/coleccion.php?o=720> (Consulta: 15-7-2015).

• BLOGS NO ESPECIALIZADOS EN CARNAVAL

Blog de Antonio Barberán, *El callejón del Duende*:

<http://cdizflamencoflamencosdecadiz.blogspot.com.es/> (Consulta: 26-5-2015).

Blog del Defensor de la Audiencia RTVA: <http://blogs.canalsur.es/defensorrtva/2011/03/03/informe-25-a-28-de-febrero-2011/> (Consulta: 4-6-2015).

Blog de Santiago Moreno Tello *Más típico no lo hay*:

<http://mastipiconolohay.blogspot.com.es/> (Consulta: 30-5-2015).

Blog de Javier Osuna García *Los fardos de Pericón (1512)*:

<http://losfardos.blogspot.com.es/> (Consulta: 26-5-2015).

Blog de Alberto Ramos Santana *Calle Ancha*:

<http://calleancha-ars.blogspot.com.es/> (Consulta: 26-5-2015).

Blog de Fernando Santiago "Con la venia", en *Diario de Cádiz* edición digital:

<http://blogs.grupojoly.com/con-la-venia/> (Consulta: 26-5-2015).

• CANALES DE YOU TUBE

Don Mendo y sus mendas lerendas (1973). Audio de la parodia de este cuarteto sobre imágenes de la película *Los caballeros de la Tabla Cuadrada* (1975), de Monty Python. Canal Mc Gomma Producciones (2010): <https://www.youtube.com/watch?v=Tefoy3V09vM> (Consulta: 15-5-2015).

El lavaero (1995). Canal de Carnavaditana: <https://www.youtube.com/watch?v=JxqF4TaMiCA> (Consulta: 19-5-2015).

Los condes de Cádiz (2012). Canal de Francisco Javier Acedo Cruzado.

Primera tanda de cuplés: <https://www.youtube.com/watch?v=2LKx47L83xQ>.

Segunda tanda de cuplés: https://www.youtube.com/watch?v=Ws_V51l2lbc (Consulta: 1-6-2015).

Canal de Luis Lázar *Carnaval Geographic*: <http://www.youtube.com/playlist?list=PL832C3B8E31D68EDF>.

Los encantadores (2007): <http://www.youtube.com/watch?v=Eb1x31SjFmw> (Consulta: 15-5-2015).

FUENTES CONSULTADAS

Vacaciones en Roma (2014). Canal de Manuel Fernández Carrasco:
<https://www.youtube.com/watch?v=SUfZVZFglnk> (Consulta: 23-5-2015).

Canal del Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz:
<https://www.youtube.com/channel/UCjbbEiH0ezbeeNEIxE7BaQA>
(Consulta: 23-6-2015).

Canal Simplemente Cádiz: <https://www.youtube.com/channel/UCXeGzziYWF6fzDtrxA2RMLQ> (Consulta 2-6-2015).

Canal de la Universidad de Cádiz, Vídeos UCA: https://www.youtube.com/channel/UCqnNm_mmyTPwdUVlqDzAMHA (Consulta: 29-7-2015).

• VARIOS

REGUERA, Antonio: Historia de la tortuga. Vídeo. <https://www.youtube.com/watch?v=IA6FfWYXx08> (Consulta: 23-5-2015).

"Cuaderno de bitácora", 8TV. Entrevista de Fernando Santiago con Antonio Reguera y Agustina, (9-10-2014). <https://www.youtube.com/watch?v=Gql46Q9sCCM#t=162> (Consulta 10- 11-2014).

3. DOCUMENTACIÓN EN OTROS SOPORTES

• FILMOGRAFÍA

(1995): *Esto es Carnaval*. Cinevídeo 20 y EFE TV; dirección Fernando Campos. (83').

(1996): *Las caras de las coplas* (partes I, II y III). Diputación de Cádiz y *Diario de Cádiz*; guion Javier Osuna y dirección Fernando Santiago. (99' 42" duración total).

(1996): *Caras de ayer*. Diputación de Cádiz y *Diario de Cádiz*; guion Javier Osuna y dirección Fernando Santiago. (33' 48").

(2008): *Los carnavales de Andalucía, fiesta mimética de los carnavales de Cádiz*. Producción de Canal Sur TV. (23' 32").

BENILLOUCHE, Sarah (2007): *Las guapas de Cádiz*. CedeCOM, Promenades Films, Canal Marítima. (53' 47").

BOCANEGRA, Javier (2014): *Los Patxis. El documental*. Machukly Producciones, Onda Cádiz y Ondaluz Cádiz. (80' 40").

CERVANTES, Paco (1994): "Paco Alba Medina". *Retratos*. Productora Cinematográfica Veintinueve SA. (43').

CHIARLITTI, Ettore M. (2013): *Los de gris. El documental*. Producción propia. (70' 32").

GUERRERO QUINTERO, Carmen; AL JENDE MEDINA, Abel y MANJAVACAS, José M^a (2007): *Nos vemos en la calle*. Edición de Bosque de Palabras. (27' 38").

LÁZARO, Luis (2008): *Carnaval Geographic. Por amor al arte*. Producción propia. (77' 33").

LOS FANTASMAS (2002): *La noche de los fantasmas*. Dirección Juan Reixach. Producción propia. (2 h 38').

MARQUINA, Luis (1961): *La viudita naviera*. C. B. Films. (94').

SACALUGA, Nacho (2009): *Febrero. Cuando la vida es Carnaval*. Edit-lo, Ayuntamiento de Cádiz y otras entidades. (67').

SIMIC, Marko y Natasa (2013): *La ciudad que canta*. Producción propia. (63').

FUENTES CONSULTADAS

• PROGRAMAS TV CITADOS

"Cádiz, la fiesta de la palabra". Programa especial antológico sobre el Carnaval de Cádiz emitido por *Canal Sur* y *Andalucía TV* el 13 de febrero de 2003.

"El ritmo del tangái", serie de programas emitidos por *Canal Sur TV* y conducidos por Manolo Casal y Modesto Barragán en tres temporadas: la primera, en el verano de 1996; la segunda, en el otoño de 1997 y, la tercera, en la primavera de 1998.

• DISCOGRAFÍA CITADA

Serie de CD "Fiestas típicas gaditanas 1968". *Diario de Cádiz*. Sin fecha de edición.

"Antología de Paco Alba" (2001), dos CD. Musical J. M., CDC- 1150, Cádiz.

"La niña de mis ojos", Antonio Martínez Ares (2001). Cinta de casete, (Ilegible) C2226, Depósito legal: CA 206-2001.

"Camerata Guatifó. Chirigota dieciochochesca en concierto" (2005). CD. Edición de la agrupación.

"Los condes de Cádiz" (2006). CD. Edición de la agrupación.

ÍNDICE DE IMÁGENES

• FOTOS

Foto 1: <i>Al Agüita fresca</i> (1992).	21
Foto 2: Carnaval Chiquito. (Hernández Conde y Osuna García, 2011: 165).	161
Foto 3: <i>Los encantadores</i> (2007), comparsa ilegal, en los soportales de la calle Doctores Meléndez.....	175
Foto 4: Esquema de la batea de un coro de Faly Pastrana tomado de un cuaderno de anotaciones de 2004 de este autor.	182
Foto 5: Coro <i>Los dictadores</i> (2014) con trascó.	183
Foto 6: Coro <i>El orfeón</i> (2014) sin trascó.	183
Foto 7: <i>El castillo encantado</i> . Presentación.	193
Foto 8: <i>El castillo encantado</i> . Tangos.	193
Foto 9: <i>El castillo encantado</i> . Cuplés 1.	193
Foto 10: <i>El castillo encantado</i> . Cuplés 2.	193
Foto 11: <i>El castillo encantado</i> . Final del popurrí.	193
Foto 12: <i>Los voluntarios</i>	194
Foto 13: <i>Los dictadores</i> 1.....	200
Foto 14: <i>Los dictadores</i> 2.....	200
Foto 15: Tango a la gaditana.	310
Foto 16: <i>Las gamberras de las galaxias</i> (2009). Foto cedida por Domingo Acedo.....	318
Foto 17: <i>Los sanmolontropos verdes</i> (1989). Estampa de camiseta de La Tostadora.	358
Foto 18: <i>Ciudadano Zero</i> (2012).	359
Foto 19: <i>Los suspiros de España</i> (2013).	360
Foto 20: <i>Los titis de Cai</i> (1994).	360
Foto 21: Carnaval callejero 2015. Foto cedida por Arantxa Bardoll.	584
Foto 22: <i>Fuera de servicio</i> (2002). Foto cedida por Domingo Acedo.....	591
Foto 23: <i>Los que no paran en la cama</i> (2009). Foto cedida por Domingo Acedo.....	591
Foto 24: <i>Las Diógenes</i> (2015). Foto tomada de la página web <i>Canela y naranja</i>	591

• **TABLAS Y FIGURAS**

Tabla 1: Calendario.	154
Tabla 2: Criterios extratextuales clasificatorios de las coplas en cuanto a música y modalidad.	348
Figura 1: Distribución básica de la chirigota.	623
Figura 2: Distribución básica de la comparsa.	624
Figura 3: Distribución básica del coro.	624
Figura 4: Distribución básica del cuarteto.	624
Figura 5: Distribución básica de una agrupación callejera poco numerosa rodeada de público.	625

ÍNDICE DE ENLACES

• DOCUMENTOS DE TEXTO

Documento 1: Programa X Congreso del Carnaval.	59
Documento 2: Programa VII Congreso Gaditano del Carnaval.	65
Documento 3: Programa VIII Congreso Gaditano del Carnaval.	65
Documento 4: Programa I Congreso Monográfico de Carnaval El Tío de la Tiza.	66
Documento 5: Un cuplé con tiempo de chotis.	67
Documento 6: Bases del concurso de romanceros 2009.	114
Documento 7: Carnaval Chiquito. <i>Diario de Cádiz</i>	161
Documento 8: Programa Carnaval 2009 Puerto Real.	168
Documento 9: Reglamento COAC 2011.	220
Documento 10: Premios COAC 2014 (Fuente: AACC).	224
Documento 11: Programa oficial 2011.	226
Documento 12: Programa oficial 2014.	226
Documento 13: Actividades en convenio 2011.	228
Documento 14: Actividades en convenio 2014.	228

• SONIDOS

Sonido 1: Antología de Paco Alba (24-2-1995). No es que la luna.	251
Sonido 2: <i>Reflejos de la Caleta</i> (2013). Historia de un mero.	274
Sonido 3: <i>Los tangueros</i> (2010). Falseta.	326
Sonido 4: <i>Enemigos íntimos</i> (2013). Aunque yo no nací en La Viña.	353
Sonido 5: Tango de <i>Las viejas ricas</i> (1884) – <i>De Cadi Cadi...</i> (2004).	374
Sonido 6: <i>Las viudas de los bisabuelos del 55</i> (1994). Vuelve ya el tres por cuatro.	379
Sonido 7: <i>Estampas goyescas</i> (1973). La guitarra española.	380
Sonido 8: <i>Los vikingos</i> (2003). Con una guitarra.	382
Sonido 9: <i>Los enterraos del siglo XX</i> (2000). Mostradores de La Viña. ...	383
Sonido 10: <i>El rey burlón</i> (2013). El pasodoble ha nacido.	394

Sonido 11: <i>Las maniquiles del Palacio de la Moda</i> (2005). Pasodoble.	399
Sonido 12: <i>No te rías que es Pierrot</i> (2014). Pasodobles.	399
Sonido 13: <i>La niña de mis ojos</i> (2001). Cuplés.	422
Sonido 14: <i>Camerata Guatifó</i> (2005). El día del señor (bolero dominguero).	545

• VÍDEOS

Vídeo 1: <i>Los puretas del Caribe</i> (2012) en la plaza Pinto.	111
Vídeo 2: <i>Son de Guatifó</i> (2014) en la calle Valenzuela.	178
Vídeo 3: <i>El circo del sol vs Los cuatro reinos</i>	185
Vídeo 4: <i>Los hombres de negro</i> (2014). Presentación.	195
Vídeo 5: <i>Charlatanes de feria</i> (1981). Primera retransmisión Telesur (26-2-1981).	203
Vídeo 6: <i>Viva la Pepi</i> (2012). Presentación.	320
Vídeo 7: <i>Allegro molto vivace</i> (2011). Presentación.	325
Vídeo 8: <i>El amanecer</i> (2012). Ensayo.	336
Vídeo 9: <i>Vacaciones en Roma</i> (2014). Vídeo Manuel Fernández Carrasco.405	
Vídeo 10: <i>Herodes</i> (2005). Romancero. Vídeo cedido por Roshan Samtani.	460
Vídeo 11: <i>Drag-gados y con tacones, ¿te das queen?</i> (2013). Romancero. Fragmento del vídeo de Domingo Acedo incluido en la <i>III Muestra Virtual Internacional del Carnaval</i> (2013).	461
Vídeo 12: <i>Los gogós</i> (2013). Cuplé.	521
Vídeo 13: <i>Cánovas esquina Sagasta</i> (2015). Cuplé.	613
Vídeo 14: <i>Los de Capuchinos</i> (2000) y el público del teatro Falla.	618
Vídeo 15: <i>Los gladiadores de la Caleta</i> (2007). Pasacalle.	629
Vídeo 16: <i>Los jinetes de la pocacrisis</i> (2012). Presentación.	629
Vídeo 17: <i>Los cantagüevos</i> (2014). Canción.	629
Vídeo 18: <i>Los gallitos</i> (2014). Cuplé.	631
Vídeo 19: Antología de Paco Alba (1995). Cuando contemplo mi barca. ..	632
Vídeo 20: <i>Los caballeros de la Piera Reonda</i> (2010). Presentación.	635
Vídeo 21: <i>Támpax goyescas, una comparsa fina y segura</i> (2001). Presentación.....	636

Vídeo 22: La procesión del perchero. <i>Silencio, hacedme el fagot</i> (2008). Documental de Luis Lázaro (2008).	643
Vídeo 23: <i>Qué penita de comparsa</i> (2015). Transición.	654
Vídeo 24: <i>Las damas de la templanza</i> (2014). Transición. Vídeo cedido por Domingo Acedo.	656
Vídeo 25: Cierres de actuaciones callejeras. Documental de Luis Lázaro (2008).	662

SUMARIO DE LA CARPETA "APÉNDICES"

ENTREVISTAS PRIVADAS

a) Grabaciones

1. Chirigota del Perchero (julio 2007).
2. Miguel Ángel García Argüez (julio 2014).
3. Enrique Goberna y Jacinto Guerrero Hita (julio 2008).
4. Ana López Segovia (junio 2015).
5. Antonio Martínez Ares (marzo, 2011).
6. Manuel J. Morera (julio 2014).
7. Rafael Pastrana (julio 2008).
8. Luis Manuel Rivero (julio 2008).
9. Ángel Subiela (julio 2009).
10. Pepe Vélez (julio 2007).

b) Mensajes de texto

1. Domingo Acedo (16-8-2014).
2. Ana Barceló (9-3-2013).
3. Antonio Delfín (14-3-2015).
4. Miguel Ángel García Argüez (29-9-2014).
5. Antonio Martín (26-11-2014).
6. Rafael Pastrana (9-4-2014).
7. Antonio Pedro Serrano (de 13-6 a 12-7-2007).
8. Francis Sevilla Pecci (de 5-3 a 15-6-2013).
9. Javier Osuna García (16-12-2014).

• ENTREVISTAS CITADAS DE "ENCUENTROS CON LOS AUTORES".

Café teatro Pay-Pay, Cádiz. Julio y agosto 2014. (El *podcast* de estas entrevistas solo se mantuvo temporalmente en la página web de la sala).

1. Manuel J. Morera con Tino Tovar (2-7-2014).
2. Manuel J. Morera con Miguel Ángel García Argüez (16-7-2014).
3. Juan Manuel Braza Benítez el *Sheriff* con Miguel Ángel García Cossío *Selu* (6-8-2014).

GLOSARIO

AGUA TAPÁ: “Se dice cuando en ciertos lugares de las playas la mar cubre a la persona, o sea que la tapa”. (Payán, 2005).

AL LIQUINDOI o AL LIQUI: “Estar al liqui” es estar pendiente de algo, mirar con mucha atención.

ALMARCÉN: Almacén, tienda de alimentación, y el “almarcenero” es quien la regenta.

ANGANGO: Barriobajero, persona de mal gusto y malos modales.

A PELÚ: Según Pedro Payán (2005), “a pelú” quiere decir echar a suerte, por alusión a la moneda que se utilizaba para ello, la “pelucona”.

BABETA: “Tipo de fideo o pasta para sopa de tamaño grande. / Persona vulgar” (Payán 2005).

BACHE: “Local pequeño en que se expenden bebidas, sobre todo vino, en ocasiones con tapas, especialmente de pescado frito” (Payán, 2005).

BAJANCIA: El que está enfadado con todo el mundo, el que no se habla con nadie.

BAJERA: Prenda de ropa interior de mujer. Según Pedro Payán (2005), la “bajera” es “la prenda que actualmente se denomina combinación”.

BASTINAZO: Disparate.

BEDUINO: Se denomina así a quien procede de los barrios de Cádiz que quedan fuera de las Puertas de Tierra, en la zona más moderna de la ciudad; es decir, fuera de la pequeña península donde se aloja el casco antiguo.

BOLICHAS: Bolas del juego del bingo.

BORDERÍO: Expresión grosera.

BUJÍO: Gitanismo. “Lugar modesto pero apañado”, según Payán (2005), que lo relaciona con “bohío”.

CADISTA: Seguidor del Cádiz Club de Fútbol.

CAJONAZO: Se dice de la agrupación que, mereciéndoselo según el criterio popular, no pasa a la final del COAC. Payán (2005) atribuye la invención del término a Joaquín Fernández Garaboa, el *Quini*, en la década de los cincuenta.

CARAJO DE MAR: Holoturia.

CARAJOTE: Según Payán, “tonto, el que se pasa de bueno”, pero tiene también un uso similar al de imbécil, gilipollas.

GLOSARIO

CARGAR: Llevar un paso de Semana Santa.

CAYETANO: Órgano sexual masculino.

CHAPÚ: Dice Payán (2005) que “el habla gaditana diferencia chapú, ‘obra o labor de poca importancia’, de chapuza, ‘obra mal hecha’”.

CHUFLA: “Persona vulgar, que vale poco” (Payán, 2005).

COMPLÚ: Complot.

COÑETA: Cangrejo de mar común.

CUARTETA: Cada una de las partes temáticas y musicales en las que se divide un popurrí.

DAR COBA: Mentir, engañar.

DAR EL PELOTAZO: Tener un gran éxito inesperado.

DARLE A LA MOJARRA: La mojarra es un pez, pero la expresión “darle a la mojarra” significa charlar, darle a la lengua.

EMBOLILLAR: Este término no aparece recogido en el DRAE. Lo encontramos, sin embargo, entre las técnicas de psicomotricidad para denominar aquella que consiste en arrugar y apretar un pedazo de papel o de otro material hasta hacer con él una bola.

EN BORRICATE: A cuestras, sobre los hombros o las espaldas.

ENCHAMPELAOS: Referido a los cuplés, unidos, engarzados, seguidos sin pausa.

ESPIOCHA: Azadón.

GADITA: Personaje castizo seguidor del carnaval, la Semana Santa y el Cádiz CF.

GUANNAJARSE: De “najar”: huir, correr, escapar (Jurado Morales, 1994). Jurado añade que ese es el término genuino utilizado en Cádiz, “guannajarse”, forma reflexiva a la que se le ha añadido un prefijo –no puede afirmar si morfema o lexema– de origen desconocido.

HACER EL CANDAO: Hacer una tontería.

JARTIBLE: Que no se harta, que no se cansa. Según Payán (2005), “persona pesada, tan insistente que llega a ser molesta”.

JUANCOJONES: Así se denomina en Cádiz a la “persona perezosa, desganada y lenta” (Payán, 2005).

MACOCA: Masturbación.

MANIGUETA: Portador de un paso de Semana Santa que soporta la prolongación de un palo lateral y colabora con el capataz marcando el paso de los cargadores –cargaos– mediante los golpes de la horquilla.

MEDIA LIMETA: Botella de vino.

MOLLATE: Botella, tarro (Jurado Morales, 1994).

MONDRIGÓN: Payán (2005) considera “mondrigón” como superlativo de “mon-dri”, y lo define como “maricón, afeminado”.

MORAZO: Efectos psicotrópicos causados por el alcohol o las drogas.

MORSEGAR: “Observar con detenimiento y sacar conclusiones” (Payán, 2005).

NAPIA: Nariz, especialmente si es grande. (Diccionarios en El País).

ORTIGUILLAS: Anémonas comunes de mar, de colores vivos y boca con muchas filas de tientos que, extendidos, hacen que se parezcan a una flor. En Cádiz, se comen fritas y tienen un fuerte sabor marino.

PAPELILLOS. Confeti.

PELLIZCO: Manifestación epidérmica de la emoción. Tener pellizco o pellizquito es ser capaz de emocionar.

PICÁ: “Dar la picá” es “tomar una decisión repentina, inesperada. Arrebato” (Payán, 2005).

PICAO o PICAÍTO: “Aficionado en extremo a algo” (Payán, 2005).

PIEDRA OSTIONERA: “Peculiar piedra de origen marino utilizada frecuentemente en Cádiz como material de edificación”. (Payán, 2005).

PIMPI: El que espera en el muelle la llegada de barcos de pasaje para ofrecerse a los turistas como guía y acompañante y facilitarles distintos servicios a cambio de dinero.

PITO: El pito de carnaval es el instrumento con el que dan el tono los comparsistas y chirigoteros, según definición de Payán (2005).

POLVORÓN: Ser, tener o llevar un polvorón equivale a llamar “atontado” a alguien.

PUNTO: Chiste, golpe de humor.

PÚO: “Satisfecho plenamente. Harto” (Payán, 2005).

REBUJINA: Mezcla. De “rebujar”, mezclar.

RONEAR: “Acción de presumir” (Payán, 2005).

GLOSARIO

SIESO: "Individuo de trato difícil, de carácter atravesado, antipático, mala persona, que obstaculiza o hace incómoda la vida a los demás" (Payán, 2005). Payán encuentra relación entre este significado popular y el que da el DRAE: "Ano con la porción inferior del intestino recto".

TANGÁI: Jaleo, alboroto, según Payán (2005).

TESQUITUI o TESQUIYA: Expresión negativa: "¿te quieres tú ir?", equivalente a "vete por ahí" o "vete a la porra". Más frecuente aún en el habla gaditana y con el mismo sentido es la contracción "tesquiya", "¿te quieres ir ya?".

TIPO: El tipo en Cádiz es bastante más que un disfraz, es la formalización del carácter, la encarnación de un arquetipo. Esta cualidad distingue al tipo de la vestimenta de otras fiestas y del resto de carnavales conocidos (Barceló, 2015: 339).

VENA: Afeminamiento de la gestualidad y el habla de un homosexual masculino; equivale al significado coloquial del término "pluma".

YAMENTIENDES: Se aplica como eufemismo a cualquier órgano o actividad sexual.

